

LÄHENEVÄT JA VIERAANTUVAT MAAILMAT

Groteskin ja epäluotettavan fiktion rakentuminen teoksissa
Kellopeli appelsiini, Amerikan Psyko ja Bunny Munron kuolema

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

LIULIA, Emmi: LÄHENEVÄT JA VIERAANTUVAT MAAILMAT. Groteskin ja epäluotettavan fiktion rakentuminen teoksissa *Kelloveli appelsiini*, *Amerikan Psyko* ja *Bunny Munron kuolema*.

Pro gradu -tutkielma, 94 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2014

Tutkielma tarkastelee groteskin fiktion rakentumista kolmessa romaanissa: Anthony Burgessin *Kelloveli appelsiini* (*A Clockwork Orange* 1962), Bret Easton Ellisin *Amerikan Psyko* (*American Psycho* 1991) sekä Nick Caven *Bunny Munron kuolema* (*The Death of Bunny Munro* 2009). Groteski taide tyypillisesti ilmentää kauhua ja elämän nurjia puolia, sekä herättää vastaanottajassaan vieraantumisen kokemusta. Groteski voi sisällyttää itseensä myös huumoria. Tästä ristiriitaisuudesta kasvavaa ambivalenssia tutkielmassa pyritään tulkitsemaan kulloisenkin käsitellyn kohdetekstin ehdoilla. Ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastellaan teksteissä hahmottuvaa yhteiskunnallista satiiria, kuoleman tematiikkaa ja makaaberia huumoria, sekä kertomusten absurdeja elementtejä.

Väkivallan, kuoleman ja komiikan kohtaamisen ohella tutkielma käsittelee myös groteskia ruumista ja mieltä. Ruumiillisuus ja groteskit ruumiinkuvat ovat erityisen olennaisessa osassa karnevalistisessa tutkimusperinteessä, siinä missä romanttinen groteski nostaa tutkimuksen kohteeksi myös ihmismielen pimeät puolet, introspektion ja kriminaalin kokemuksen. Tutkielman keskeisin käsite on silti inkongruenssi, jolla viitataan ristiriitaiseen ja yhteensopimattomaan. Groteskia inkongruenssia ilmentävät esimerkiksi hybridisyyden ja metamorfoosin teemat. Kahden edellä mainitun lisäksi tutkielmassa tarkastellaan myös kertomuksissa rakentuvaa realististen ja fantastisten elementtien, sekä epäsovinnaisten aiheiden ja esitystapojen yhdistelyä.

Tutkielman loppuosa käsittelee kohdetekstejä epäluotettavan kerronnan viitekehyksessä. Käsittelyssä hyödynnetään sekä retorisen että kognitiivisen teorian tarjoamaa metodologiaa, sekä otetaan myös kantaa keskusteluun implisiittisen tekijän käsitteen tarpeellisuudesta. Epäluotettavuus kerronnallisena piirteenä ei tutkielmassa määrity groteskista irrallisena eikä puhtaasti sille alisteisena ilmiönä, ja työn loppuosa kommentoikin viitekehyksien välisiä yhteyksiä.

Asiasanat: groteski, synkkä, koominen, epäluotettavuus, retorinen, kognitiivinen, Burgess, Cave, Ellis

Sisällys

1. Johdanto.....	1
1.1 Teoreettinen viitekehys.....	4
1.2 Tutkielman rakenne.....	9
2. Kauhu ja koominen.....	11
2.1 Yksilö, yhteiskunta ja satiiri.....	12
2.2 Makaaberin kuolema ja tragikomiikka.....	22
2.3 Absurdi ja järjenvastainen.....	25
3. Groteski ruumis ja mieli.....	30
3.1 Ruumiillisuus ja väkivalta.....	31
3.2 Introspektio ja kriminaalin kokemus.....	39
3.3 Groteski ja <i>fin-de-siècle</i>	42
4. Groteski inkongruenssi.....	46
4.1 Hybridisyys.....	47
4.2 Metamorfoosi.....	52
4.3 Realistinen ja fantastinen.....	57
4.4 Lyyrinen ja banaali.....	62
5. Epäluotettavuus.....	65
5.1 Retorinen ja kognitiivinen näkökulma.....	66
5.2 Kertoja vai ääni?.....	74
5.3 <i>Kellopeli appelsiini</i> ja identiteetti.....	78
5.4 Lähentymisen ja vieraantumisen moodit.....	82
Lopuksi.....	88
Lähteet.....	90

1 JOHDANTO

Väkivallan ja pahuuden kohtaaminen niin reaalielämässä kuin fiktiossa herättää meissä vastaanottajina ristiriitaisia tuntemuksia. Pyrkimys luonnollistaa ja järkeistää moraalisisidonnaisia käsityksiä ja normeja pirstovia ilmiöitä on inhimillinen piirre, joka herkästi kietoutuu myös taiteiden vastaanottoon. Toisaalta väkivallan kiihtyvän viihteellistymisen ja reaalitodellisuuden paikoittaisen raadollisuuden edessä on myös mahdollista, että turrumme vastaanottajina kohtaamiimme pahuuden ilmentymiin. Kuinka tällaisia elementtejä fiktiossa voi sitten lähestyä? Onko taiteen kuvaama julmuus vailla logiikkaa, vai onko siitä mahdollista paikantaa uusia merkityksiä kirjallisuustieteellisten viitekehysten välityksellä?

Väkivallan ohella esimerkiksi inhorealistiset ruumiillisuuden kuvaukset ja moralistisen lukijan näkökulmasta kenties jopa sopimaton huumori ovat kertomuksen elementtejä, joihin groteski kirjallisuudentutkimus kiinnittyy. Imitasoltaan mielikuva groteskista käsitteenä assosioituu herkästi synkkään, kauheaan ja romanttiseen. Groteskin teoria kuitenkin rakentuu voimakkaasti tekstien sisäisen ristiriitaisuuden ja normien rikkomuksen tarkastelulle. Tällaisissa kertomuksissa tyypillisesti kauhun ohella on läsnä myös komiikka. Näiden kahden elementin yhtäaikainen olemassaolo ja tästä syntyvä paradoksi (myös vastaanoton kontekstissa) on omiaan kuvaamaan groteskin perimmäistä olemusta.

Erich Auerbach (1992, 41) kuvaa groteskia kategorioihin sopeutumattomana, generarajoja ylittävänä tyylien ja lajien sekoituksena ('Stilmischung'). Edellä mainittu ristiriitaisuus, inkongruenssi, on tyypillisesti ollut ainoita termiä määrittäviä piirteitä joista groteskin tutkijat ovat olleet pitkälti yhtä mieltä. Geoffrey Galt Harphamin (1984, 11) mukaan groteski syntyy totunnaisesti erillään pidettyjen elementtien yhdistelystä. Vastaanoton näkökulmasta tällainen fuusio herättää vastustusta ja synnyttää näin jopa pahoinvoivia reaktioita (emt.). Myös Philip Thomson (1972, 27) käsittelee paitsi itse teoksen sisällä, myös sen vastaanotossa ilmenevää ristiriitaisuutta: Yhteensopimattomien elementtien yhteentörmäys ja sen herättämät reaktiot synnyttävät groteskia. Groteskin teoreetikoiden into korostaa tekstien vastaanoton synnyttämiä tunnereaktioita käsitettä määrittävänä tekijänä on hieman problemaattinen. Erityisen ironisena tämä näyttäytyy, mikäli otetaan huomioon Irma Perttulan (2010, 27–31 ja 23–24) näkemys subjektiivisuudesta, yksilöllisen maailmankuvan vahvasta läsnäolosta groteskissa. Taiteen synnyttämät kokemukset ovat toki myös aina yhtä lailla subjektiivisia. Näin ollen mitään universaalia vastaanoton olemusta suhteessa genreen liene mahdotonta olettaa (mikäli voimme ylipäättään puhua yksioikoisesti genrestä, kun puhumme

groteskista). Ristiriitaisuuden läsnäolo on kiistatonta, mutta toisten lukijoiden tulkinnoissa painottuvat epäilemättä enemmän koomiset elementit siinä missä toisilla synkät. Tätä ilmiötä myös käsillä oleva tutkielma pyrkii tulkitsemaan.

Tutkimuskysymykseni ovat tiivistetysti seuraavat. Millaisia groteskit representaatioita ovat, kuinka ne ilmentävät ristiriitaisuuksia, ja voiko tällaisen viitekehyksen avulla saavuttaa minkäänlaista tulkinnallista lisäarvoa? Olen pyrkinyt valitsemaan tutkimukseni kohteeksi tekstejä, joiden kohdalla näihin kysymyksiin vastaaminen ei olisi niin itsestäänselvyyksillä latautunutta. Tutkielmassa käsitellyt teokset ovat pitkälti realistisia ja sijoittuvat varsin urbaaneihin fiktiivisiin todellisuuksiin, joissa ei tavata kentaureja, kääpiöitä, jättiläisiä tai muita groteskin tutkijoiden tyypillisimpiä lempilapsia. Koska groteskin kirjallinen traditio on kuitenkin niin rikas, sivuan matkan varrella myös muutamia havainnollistavia ja kulttuurihistoriallisesti merkittäviä esimerkkejä hieman prototyyppisimmistä groteskeista. Groteskia käsittelevien pohdintojen lisäksi tulen myös käsittelemään kohdeteoksiani epäluotettavan kerronnan viitekehyksessä.

Ennen siirtymää teoreettisten viitekehyksien tarkempaan käsittelyyn lienee sopivaa sanoa jotain tutkielman kohdeteksteistä. Anthony Burgessin teos *Kellopeli appelsiini* (*A Clockwork Orange*, tästedes *CO*) ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1962. Teos on dystopiakuvaus nuoresta Alexista, joka elää väkivallalla ja päihteillä mässäilevää elämää ympärillä olevasta valvontayhteiskunnasta välittämättä. Romaanin olennaisin käännekohta on päähenkilön vankilaan joutuminen. Lyhentääkseen tuomiotaan Alex suostuu behavioristiseen kokeeseen, jossa hänet ehdollistetaan kyvyttömäksi väkivaltaan. Teoksen keskeisenä teemana kulkeekin yksilön ja yhteiskunnan välinen suhde, sekä kysymykset valinnanvapaudesta. Haluaisin seuraavaksi hieman sivuta juurikin vastaanottoon liittyviä asioita, sillä niiden kautta on mahdollista valottaa kohdetekstieni olemusta.

Kellopeli appelsiinin päätöskappaletta on tyypillisesti luonnehdittu jonkinlaisen henkisen kasvun kulminoitumaksi, jossa aiemmin ”ultraväkivallasta” hedonistista nautintoa saavuttanut kertoja vihdoinkin saavuttaa yhteiskuntakelpoisuuden. Burgessin kustantajat Yhdysvalloissa suostuttelivat tekijän julkaisemaan romaanin ilman päätöskappaletta kaupallisiin syihin vedoten. Amerikkalaisyleisön oletettiin pitävän absoluuttiseen pahuuteen omaehtoisesti vajoavaa keskushenkilöä vetoavampana. Samassa linjassa tämän ajattelun kanssa oli myös Stanley Kubrick, jonka 1972 ohjaama elokuva-adaptaatio myös jättää kertomuksen lopun tulkinnallisesti avoimemmaksi. Teoksen väkivallasta ja ahdistavista yhteiskunnallisista visioista huolimatta yleisön mahdollisuutta hahmottaa tarina moraalisena kehityskertomuksena ei siis pidetty massoihin

vetoavana.

Siinä missä Burgessin tapauksessa pahuuden kuvaus on koettu jopa valtavirran näkökulmasta kiehtovana, näyttäytyy toisen kohdetekstini kohdalla kysymys vastaanotosta kovin erilaisena. Vuonna 1991 ilmestynyt Bret Easton Ellisin *Amerikan Psyko* (*American Psycho*, tästedes *AP*) herätti ilmestyessään laajamittaista kohua graafisten väkivalta- ja seksikuvaustensa vuoksi. Moniäänisessä kritiikissä yhdistyivät muun muassa naisten oikeuksien ja kaupallisuuden vastustuksen kaltaiset teemat. Naomi Mandel (2011a, 9) kuvailee teoksen julkaisemista seurannutta polemiikkia toteamalla, että kirjan sisältöä vastustaneet tahot kokivat teoksen vahvistavan entisestään naisiin kohdistuvan väkivallan asemaa yhteiskunnassa. Ellisin kustantamoa Knopfia syytettiin kohulla rahastamisesta, joka kriitikkojen mukaan paitsi legitimoisi naisten alempiarvoisuutta myös osoittaa sen olevan taloudellisesti tuottavaa (emt.). Ellisin teoksen keskiössä on sieluttoman juppisukupolven tuote, Wall Streetillä työskentelevä Patrick Bateman, jonka olemassaolo pyörii viimeisimpien trendiravintoloiden, kuntosalien ja huippumuodin ympärillä. Bateman on paitsi rikas, (ainakin näennäisesti) pinnallinen ja bränditietoinen, myös sadistinen sarjamurhaaja. Teoksen pelkistäminen silkaksi naisia alentavaksi väkivaltapornoksi on kuitenkin nähdäkseni melko yksiulotteinen tulkinta. Kaikissa kohdeteksteissäni on kieltämättä läsnä vahva mahdollisuus lukea niitä naisia esineellistävinä ja halventavina teksteinä, mutta käsillä olevan tutkielman motiivina ei ole polttaa rintaliivejä. Pikemminkin tarkoituksena on tarkastella kerronnan ristiriitaisuuksia, sekä ilmitasoltaan hyvin julman maailmankuvan sisältämiä mahdollisia komiikan eri alalajien pilkahduksia.

Kolmas tekstini on verrattain paljon tuntemattomampi ja tuoreempi, vuonna 2009 julkaistu Nick Caven *Bunny Munron kuolema* (*The Death of Bunny Munro*, tästedes *DBM*). Romaanin julkaisuun ei liity sen suurempaa kohua, mutta sen kriittinen vastaanotto jakautunee melko ääripäihin akselille pohjanoteerauksesta ylistäviin arvioihin. Tekstin alleviivaavan mauton ja vastenmielinen pohjavire huomioitiin myös kilpailussa, jonka järjestävänä tahona toimii *Literary Review*. Teos saavutti siis ehdokkuuden kategoriassa ”Bad Sex in Fiction”, joskaan ei voittoa. Palkinnon pokkasi tuolloin Jonathan Littelin *Les Bienveillantes*. Caven tapauksessa mahdollista kohua vaimentaa automaattisesti tekijän tausta muusikkona ja julkisesti tunnettu taipumus värittää tarinankerrontaansa seksillä, väkivallalla ja kuolemalla. Myös Caven debyyttiromaani *Kun aasintamma näki Herran enkelin* (*And the Ass Saw the Angel* 1989) on synkeä ja raamatullinen, kenties jopa goottilaisvaikutteinen teos. Kaiken edellä sanotun valossa Caven maailmaan vihkiytynyt lukija saattaa jopa yllättyä Bunny Munron edesottamusten satiirisesta mustasta

huumorista. Kansilehtinen kuvaa tekstiä osuvasti ”groteskiksi farssiksi”, jossa kosmetiikkakauppias Bunny matkustaa henkensä kaupalla pitkin poikin Englantia pyrkimyksensä myydä meikkejä ovelta ovelle ja tämän ohessa harrastaa seksiä kaiken kanssa mikä liikkuu.

Väkivallan, ruumiillisuuden ja moraalisen arveluttavuuden kyllästävät kohdetekstit sisältävät kaikessa raadollisuudessaan paitsi koomisia elementtejä, myös kerronnallisia epäjohdonmukaisuuksia. Siinä missä kerronnan luotettavuuden kyseenalaistuminen mahdollistaa paitsi groteskille ominaisen ristiriitaisuuden tarkastelun, tarjoaa se myös parhaimmillaan laajempaa tulkinnallista ambivalenssia, vaihtoehtoisia luentatapoja yhden ja saman tekstin kontekstissa. Luon seuraavaksi katsauksen tutkielman keskeisempään teoreettiseen taustaan.

1.1 Teoreettinen viitekehys

Kulttuurisen tekstin käsite sisällyttää itsensä James Phelanin (2005, 8–9) mukaan ajatuksen tekijyydestä, joka henkilöityy kirjailijan asemesta johonkin laajempaan yhteiskunnalliseen kollektiiviin. Tällaisen identiteetin saattaa muodostaa esimerkiksi yhteiskunta tai jokin sen alaisuuteen kuuluva yhteisö tai alakulttuuri. Kulttuuriset tekstit ovat kuin laajalti tunnettuja tarinakaavoja. Standardiesimerkeiksi tällaisista kertomuksista Phelan mainitsee esimerkiksi kuvauksen henkisestä rappiosta, tai tarinan yksilön tiestä voittoon vaikeuksien kautta. Kulttuurisen narratiivin funktio on auttaa yhteiskunnassa vallitsevien arvojen tunnistamista (emt.). Kertomukset seksillä, väkivallalla ja päihteillä itseään turruttavista henkilöhahmoista muodostavat herkästi vastaanotossa jonkinlaista vapautusta ennakoivan odotushorisontin. Tilaisuus hahmottaa järjettömältä ja trivialiteetin läpäisemältä tuntuva kerronta jonkinlaiseksi moraaliseksi kehityskertomukseksi on kaikessa yksinkertaisuudessaan lukijalle houkuttelevaa. Tarjoutuuhan tässä mahdollisuus paitsi tulkintaan, myös tietynlaiseen eettiseen helpotukseen huomattessamme lukijoina kiintyvämme raiskaajiin, murhaajiin tai muuten moraalisesti kyseenalaisiin kertojiin tai henkilöhahmoihin.

Tutkielmassa käsiteltyjen tekstien eräs yhdistävä piirre on se, että ne eivät tarjoa lukijalleen tällaista yksioikoista moraalista tai tulkinnallista helpotuksen huokausta. Irma Perttulan (2010, 32–61) mukaan groteskin edellytys on normi, jonka rikkomukseksi se muodostuu. Teosten samankaltaisilla ominaisuuksilla ei ole tutkielman kannalta suurinta mahdollista merkitystä sinällään, mutta kulttuurisen tekstin käsite toimikoon tässä yhteydessä valaisevaa kontrastia tuovana tekijänä.

Groteski kirjallisuus pirstoo normatiivisia odotuksiamme ja jättää meidät tulkitsijoina epävarmuuden tilaan. Hedonistiset, henkisesti epävakaat ja päihderiippuvaiset kertojat jättävät jälkeensä kysymyksiä kerrotun todenmukaisuudesta ja moraalien läsnäolosta. Onko teksteissä kyse yksiulotteisesta ja banaalista pahuudesta?

Groteskin tutkimuksesta voidaan karkeasti ottaen erottaa kaksi päähaaraa. Mihail Bahtinin teos *Francois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru* (1965) tunnetaan kansan naurukulttuurin ja karnevalismin raamattuna, jossa pintaan nousevat groteskin utooppiset ja koomiset puolet. Tämän teoreettisen linjauksen vastinparina on pidetty Wolfgang Kayserin näkemyksiä teoksessa *The Grottesque in Art and Literature* (1957). Kayser edustaa tutkimuksessa groteskin synkeämpää ja ilotonta, vieraannuttavaa maailmaa. Kayserin teoksen syntyyn on ollut vaikuttamassa Freudin essee ”Das Unheimliche” (1919, suom. ”Das Umheimliche – epämukavuuden elämyksestä”). Haluaisin tässä yhteydessä ottaa esille näiden teoreetikoiden keskeisimmät näkemykset groteskin käsitteestä, sillä näiden linjausten välimaastossa tässä tutkielmassa liikutaan. Teorioiden painotuseroista huolimatta tarkoitukseni ei ole erottaa niitä tiukasti omiksi norsunluutorneikseen, sillä naurun ja kauhun moodien limittyminen on groteskin ydinaluetta.

Tyypillisimmin karnevalismin käsitteenä tunnettu koominen groteski määrittyy Bahtinilla (1995, 19) itsellään groteskiksi realismiksi. Tulossa olevan kohdetekstien käsittelyn kannalta olennaista karnevalismin teoriassa on erityisesti sen käsitys naurun luonteesta ja positiosta. Bahtin (emt., 13) kuvaa karnevaalinaurua termein juhliiva, yleiskansallinen, universaali ja ambivalentti. Nauru ja iva sisällyttävät itseensä paitsi kohteen myös naurajat, ja näin ollen se eroaa esimerkiksi ivan kohteen ulkopuolelle asettuvasta satiirista. Bahtin erottaa keskiajan ja renessanssin groteskin jokseenkin jyrkästi romanttisesta, kuvaten muutosta naurun luonteessa redusoitumisena iloisesta ja uudelleen synnyttävästä ironiaan ja sarkasmiin. Tässä muutoksessa kansankulttuurin yleiskansallinen luonne siirtyy niin sanotusti torista kamariin, oman erillisyytensä tiedostavaksi, yksityiseksi karnevaaliksi.

Romanttisen groteskin teoreetikko Kayser painottaa taiteen synkkiä, outoja ja kauhistuttavia elementtejä. Myös yksilöllinen psyyke, introspektio, ihmisyyden pimeät puolet ja jopa hulluuden kokemukset korostuvat. Bahtin puolestaan korostaa (1995, 37) romanttisen groteskin maailman vierautta, joka tapahtuu muutoksessa tavanomaisesta ja tutusta ”mielettömäksi, arveluttavaksi, ihmiselle vieraaksi ja vihamieliseksi” (emt.). Sovinto tämän vieraantuneen todellisuuden kanssa saavutetaan ainoastaan subjektiivis-lyyrisellä tai jopa mystisellä tasolla, mikäli mitään sovintoa on ylipäättään saavutettavissa. Kayser (1983, 184) itse puhuu myös eksplisiittisesti vieraantumisen

vaikutelmasta olennaisena osana groteskin kokemusta, ”groteski on yhtä kuin vieraantunut todellisuus”.

Kumpikaan edellä kuvatuista linjauksista tuskin kykenee esittämään mitään groteskin kaikenkattavaa teoriaa. Ne ovat myös hyvin voimakkaasti sidoksissa tiettyihin aikakausiin ja tästä johtuen myös tietynkaltaisiin teoksiin. Tästä huolimatta sekä karnevalistinen että romanttinen teoriapohja sisällyttävät itseensä metodologisia mahdollisuuksia, ja niiden totaalinen toisistaan erottaminen tuntuu lähinnä keinotekoiselta. Ne tarjoavat myös havainnollistavan akselin koomisen ja kauhun ääripäistä, jonka välille groteskit tekstit erilaisine painotuksineen sijoittuvat. Vaikka Bahtin käsittelee kriittisessä hengessä romanttisen groteskin naurun redusoituvaa luonnetta, ei kyse ole silti redusoitumisesta minimiin, vaan muutoksesta kohti vieraannuttavampaa komiikkaa. Tarkoitukseni ei siis ole arvottaa tätä tunnustettua teoreettista jaottelua entistä korkeammalle, vaan hyödyntää molempia edellä kuvattuja koulukuntia käsittelemieni tekstien ehdoilla. Tutkielmani pääpaino on kiistattomasti lähempänä synkkää kuin karnevalistista, mutta myös bahtinilaiset näkemykset esimerkiksi groteskista tyylistä, materiaalis-ruumiillisuudesta ja groteskeista ruumiin kuvista tullaan huomioimaan.

Kotimaisella tutkimuksen kentällä on viime vuosina alkanut tapahtua liikehdintää, joka ansaitsee paikkansa myös tämän tekstin lähdeluettelossa. Irma Perttulan vuonna 2010 julkaistu väitöskirja *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta* on tutkielmassa suuressa roolissa. Perttulan tärkein meriitti lienee ei niinkään teoreettisten sovellutuksien kehittämisessä, vaan paremminkin pyrkimyksessä tuoda nimenomaisesti suomenkielinen fiktio osaksi groteskin kirjallisuuden laajaa traditiota. Vaikka totesin jo johdannossa että en ole erityisen kiinnostunut mahdollisuudesta lukea kohdetekstejäni jonkinlaisina naisvihan manifesteina, haluan antaa äänen myös feministiselle teorialle voidakseni mahdollisimman monipuolisesti tuoda esille alan tutkimustraditiota ja groteskin mahdollista analogisuutta sukupuolentutkimukseen.

Huomionarvoinen lisäys tutkimukseen on Markku Salmelan ja Jarkko Toikkasen toimittama artikkelikokoelma *The Grotesque and the Unnatural* (2011b). Saman nimisestä konferenssista alkunsa saaneen teoksen pyrkimyksenä oli tuoda yhteen eri tieteenalan edustajia. Salmela ja Toikkanen (2011a, 2) lähtevät liikkeelle kokoelman johdannossa verrattain tutuista ajatuksista, viitaten groteskin teoreetikko Geoffrey Galt Harphamin näkemykseen groteskista ”ristiriitojen strategioina” ('strategies of contradiction'). Kirjoittajien mukaan tämä määrittely pohjaa ajatukseen vaatimuksesta tulkitsevalle mielelle haastaa itsensä ristiriitaisuuksien tarkastelulla. (emt.). Vaikka

lähtökohdat ovat hyvin groteskille ominaiset, on kokoelman tarkoitus myös tarkastella luonnon ja groteskien representaatioiden välisiä suhteita. Teoksen keskiössä ovat ambivalentit ja ristiriitaiset kertomukset, ja kysymys mahdollisuudesta jaotella lukemisen positio luonnolliseen/epäluonnolliseen. Salmela ja Toikkanen (2011a, 5) kyseenalaistavat näin ehdottomat ajatukset viittaamalla lukijan omaan, yksityiseen kokemukseen, joka voi häiritä liian absoluuttista erontekoa. Tarkoitukseni on tuoda esille myös näitä tuoreempia soveltamisen tapoja puhkisteeratun synkeä/koominen-käsiteparin hyödyntämisen ohella.

Groteskin viitekehysten ohella tutkielmassa etsitään vaihtoehtoisia luentoja epäluotettavan kerronnan käsittelyn kautta. Epäluotettavuuden termi on peräisin vuonna 1961 julkaistusta Wayne C. Boothin teoksesta *The Rhetoric of Fiction*. Boothin lähestymistavan kantava ajatus on kertojan puheen tai toiminnan harmonisuus suhteessa tekstin asettamiin normeihin. Kertoja on luotettava silloin kuin puhe tai teot toteutuvat sopusoinnussa normien kanssa, epäluotettava silloin kuin asetelma ei toteudu (Booth 1983, 158–159). Epäluotettavuuden varsinainen lähde on kuitenkin implisiittinen tekijä, jonka tekstiin asettamien vihjeiden koodaajana lukijan tulee toimia. Tekijän välittäessä yleisölleen ääneenlausumattomia asioita tämä muodostaa samanaikaisesti vastaanottajan kanssa salaliiton. Salainen yhteistyö taas sulkee ulkopuolelleen tahot, joita piilotettu sanoma ei tavoita (emt., 304). Näin ollen tulisi kenties paremminkin puhua sisäistekijän, kuin itse niinkään tekstin asettamista normeista. Implisiittisen tekijän ja kertojan välinen narratiivinen etäisyys johtaa ikään kuin kahtiajakautuneeseen viestintään, jossa lukijalle pyrkivät samanaikaisesti kommunikoimaan sekä kertoja että sisäistekijä.

Boothin (1983, 67–86) mukaan implisiittisen tekijän konstruointi, 'the author's second self' on välttämätön prosessi. Tämä kirjailijan toinen minä sisällyttää itseensä tiettyjä asenteita, uskomuksia ja arvoja, jotka omalta osaltaan väistämättä kyllästävät tekstiä. Implisiittinen tekijä ei voi valita olevansa neutraali tai puolueellinen: hän voi ainoastaan valita tavat, joilla puolueellisuus ilmaistaan. Boothin määritelmä siis käsittää selkeän jatkuvuuden todellisen kirjailijan että tekstistä löydettävissä olevan tekijän välillä. Samanaikaisesti hän kuitenkin linjaa konkreettisten ja tekstuaalisten tekijöiden eroa ei-identtisinä entiteetteinä. Varsinaisen tekijän intentiolla on siis merkitystä implisiittisen tekijän konstruoinnin kannalta – tekijä ikään kuin ”sovittaa ylleen” kulloiseenkin kirjoitusprosessiin sopivimman ”toisen minänsä”. Tekijän ja implisiittisen tekijän välinen etäisyys silti säilyy, sillä sisäistekijä on ikään kuin identifioitavissa tekstistä käsin.

Boothin teoksesta käynnistynyt keskustelu implisiittisen tekijän käsitteen

hyödyllisyydestä/hyödyttömyydestä on varsin laaja. Dialogin ääripäissä kulkevat Boothin teorian modifiointiin ja täydentämiseen pyrkineet teoreetikot (James Phelan, Seymour Chatman, Shlomith Rimmon-Kenan), kuin myös koko implisiittisen tekijän hylkäämistä vaatineet soraäänit (Gérard Genette, Mieke Bal). James Phelanin retorisen lähestymistapa erityisesti teoksessa *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (2005) pyrkii laajentamaan boothilaisia lähtökohtia myös epäluotettavuuden tulkinnan saralla. Nämä sovellutukset ansaitsevat palstatilaa myös omassa käsittelyssäni. Phelan jatkaa edeltäjänsä jalanjäljissä tunnustaen implisiittisen tekijän epäluotettavuuden lähteeksi, ja tarjoaa tulkinnan apuvälineiksi esimerkiksi eri epäluotettavuuden tyyppejä erittelevän taksonomian. Samanhenkisen luokittelun retorisessa viitekehyksessä tarjoaa myös 2007 ilmestynyt artikkeli ”Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita”. Phelan keskittyy paitsi erittelemään ja tulkitsemaan epäluotettavuuden rikasta kirjoa, myös ottamaan siihen uudenlaisen lähestymistavan vieraannuttamisen ja lähentymisen moodien avulla. Tämän kaltainen rajankäynti on havaittavissa myös tutkielmassa käsiteltyjen antisankarien kohdalla. Kertojat vuoroin uskoutuvat lukijalleen, vuoroin katoavat kerronnan hämäryyteen. Vieraannuttamisen tendenssi luo myös temaattista yhteyttä erityisesti kayserilaiseen näkemykseen groteskissa syntyvästä etäisyydestä.

Teoreettinen turbulenssi epäluotettavuuden ja etenkin implisiittisen tekijän ympärillä suorastaan vaatii myös kriittisempien äänien mukaan tuomista käsittelyyn. Ansgar Nünning (1999) sijoittuu tässä keskustelussa kognitiivisen, lukijalähtöisen tulkinnan leiriin. Nünning tarjoaa implisiittisen tekijän tilalle ajatusta tekstistä rakenteellisenä kokonaisuutena. Rakenteellisen kokonaisuuden tasolla tekstistä voidaan erottaa piirteitä kuten kappalejaot, kerronnan tapahtumien järjestys (silloin kun sitä ei eksplisiittisesti langeteta kertojan vastuulle) ja muut kerronnan aikaa käsittelevät piirteet, näkökulman rakenne, henkilöiden välinen kommunikaatio ja siinä ilmenevät mahdolliset kontrastit. Tästä seuraa implisiittisen tekijän dekonstruktio. Vastuu tämän kokonaisuuden rakentamisesta jää siis lukijan harteille. Näin ollen tämä konstruktio varioi lukijasta toiseen.

Nünning lisää painoarvoa kulloisenkin lukijan ainutlaatuisuudelle entisestään käsitellessään kerronnan epäluotettavuutta. Nünningin (1999, 59) mukaan epäluotettavat kertojat ovat tunnistettavissa heidän näkökulmansa ollessa ristiriidassa koko tekstin tai lukijan arvo- ja normijärjestelmän kanssa. Vaikka teksti sisältää freudilaisten lipsahdusten tai ristiriitaisten kommentaarien tapaisia epäjohdonmukaisuuksia, ne aktivoituvat merkityksellisiksi vasta vuorovaikutuksessa yksilöllisen lukijan tiedollisen kompetenssin kanssa (emt., 65). Kun lukijan tiedot tekstin ulkopuolisesta maailmasta yhdistettynä kirjalliseen kompetenssiin joutuvat

törmäyskurssille tekstin kanssa, epäluotettavuus havaitaan. Tästä seuraa lukijan pyrkimys liittää epäluotettavuuden elementti tekstiin ja näin ”luonnollistaa” kertomus. Lukijalähtöiset näkemykset linkittyvät näin myös vastaanoton kokemusta korostavaan groteskiin.

Toivoisin voivani näiden kansien välissä osallistua tähän edellä kuvattuun keskusteluun kaivautumatta liian syvälle kumpaankaan teoreettiseen poteroon. Paremminkin pyrkimykseni on tarkastella valitsemiani tekstejä sekä retoristen että kognitiivisten kehysten läpi, etsien teoreettista tukea tekstianalyysiin tekijä-teksti-lukija-jaottelun molemmista päädyistä. Luonnollisesti tämä on tehtävä problematisointia unohtamatta. Oletukseni on että molempien koulukuntien piiristä on löydettävissä sekä hyödyllisiä että ongelmallisia linjauksia. Näiden perusteellisemman tarkastelun varsinaisissa käsittelyluvuissa on tarkoitus luoda kuitenkin lopulta myös linjaus implisiittisen tekijän kohtaloon. Onko hän tulkinnallisen salaliiton toinen osapuoli vai Nünningia lainatakseni, silkka antropomorfinen haamu?

1.2 Tutkielman rakenne

Lähestyn valitsemiani tekstejä tekstianalyysin keinoin, pyrkien kaksisuuntaiseen dialogiin teoreettisten linjausten ja käsittelemieni teosten välillä. Etenkin groteski viitekehys muodostuu herkästi tulkintaa ohjaavaksi muotiksi, jonka raameihin teksti täytyy pusertaa. Pyrkimykseni on tietoisesti välttää liian orjallista vakiintuneiden teoriaperinteiden soveltamista. Mihail Bahtinin kaltaisia teoreettisen kaanonin portinvartijoita sovelletaan etenkin opinnäytteiden maailmassa toisinaan varsin kriitikittä. Tämä on hieman ironista suhteessa Bahtinille itsellensä ominaiseen tyyliin viitata toisten teoreetikoiden näkemyksiin varautuneesti, ellei jopa avoimen kärkkäästi, sekä tavassa voimakkaasti korostaa henkilökohtaisia arvostuksen kohteita.

Tarkoitukseni on aluksi tarkastella ilmitasoltaan hyvin raadollisissa fiktiivisissä todellisuuksissa ilmeneviä mahdollisia koomisia elementtejä. Millaisista konteksteista mahdollisuus nauruun on paikannettavissa, millainen naurun olemus on? Tässä käsittelyssä olennaiseksi nousee groteskin rooli yhteiskunnallisten ongelmien paljastajana ja satiirin ilmentymänä. Tämän jälkeen käsittelen ruumiillisuutta sekä groteskia mielentilan projektioina. Viimeinen leimallisesti groteskin alueelle kuuluva käsittelyluku on omistettu käsitettä kenties voimakkaimmin määrittävälle piirteelle, inkongruenssille. Ristiriitaisuus ilmenee luonnollisesti myös kauhun ja komiikan suhteita tarkasteltaessa, mutta kyseisessä käsittelyluvussa sen tarkoituksena on temaattisesti koota

groteskille ominaisia piirteitä: aiheiden ja esitystapojen ristiriitoja, hybridisyyttä ja groteskia metamorfoosia.

Etenen tästä käsittelemään kerronnallisia epäjohdonmukaisuuksia ja epäluotettavuuden ilmentymiä. Tarkoitukseni ei ole erottaa tätä omaksi tekstiteoreettiseksi saarekkeekseen, vaan pysyä avoimena mahdollisuudelle epäluotettavuudesta groteskille ominaisena piirteenä. Alkuun tarkastelen erilaisia kertomusteoreettisia lähestymistapoja kuljettaen samalla kohdetekstejäni mukana käsittelyssä. Haastavana epäluotettavuuden käsittelyssä näyttäytyy sen teoriapohjan voimakas kiinnittyminen ”minä”-muotoisen kertojan ympärille. Siinä missä Booth vielä 1960-luvulla käsitteli epäluotettavaa kerrontaa kaikenlaisten kertojapositiodien yhteydessä, siirtyi tutkimuksen fokus sittemmin ensimmäisen persoonan kertojan epäluotettavuuden arviointiin. Nick Caven teoksessa kerrontaa hallinnoi kaikkitietävä kertoja, joka kykenee kuvaamaan tapahtumia paitsi keskushenkilön myös hänen alakouluikäisen poikansa perspektiivistä. Kokemuksellisen position vaihdellessa jää näin lukijan tehtäväksi muodostaa kokonaiskäsitys absurdeista juonenkäänteistä Bunnyn ja Bunny Juniorin fragmentoituneiden näkökulmien perusteella.

Retoristen ja kognitiivisten linjausten valtavirta näyttäytyy kolmannen persoonan kerrontaa tarkastellessa riittämättömältä. Tästä herää kysymys, onko epäluotettavuutta ylipäättään mahdollista attribuoida kertojalle? Onko lukijan mahdollista kyseenalaistaa kerrottu tekstin sisäisen maailman kautta, vai tulisiko lukijan aina pitää mielessä tekijyyden rooli teoksen arvomaailman takana häämöttävänä auktoriteettina? Entä jos kertojan käsitteen korvaa kerronnan käsitteellä? Otan Caven teosta käsitellessäni esille myös muutamia erilaisia teoreettisia näkemyksiä kertovan äänen positioinnista pystyäkseen murtautumaan edes hetkellisesti irti kertojan ja erityisesti minä-kertojan painostavasta läsnäolosta epäluotettavuuden teorian piirissä. Tutkielman lopussa tarkoitukseni on myös eksplisiittisesti tarkastella groteskin ja epäluotettavuuden välisiä yhteyksiä ja mahdollisia ongelmakohtia. Koko tutkielman pohjavireenä kulkee toki jonkinasteinen ajatus luotettavuuden ambivalenssista groteskia ilmentävänä tekijänä.

Kohdetekstien on tarkoitus kulkea tutkielmassa mukana teorian lomassa rinnakkain. Näin ollen lienee väistämätöntä, että tietyissä asiayhteyksissä tietty teos tulee saamaan kenties enemmän palstatilaa kuin kaksi muuta. Kokonaisuuden kannalta pyrin kuitenkin mahdollisimman tasapuoliseen tekstikolmikon käsittelyyn.

2 KAuhu JA KOOMINEN

Tarkastelen alkuun teksteissäni esiintyviä komiikan ja mustan huumorin eri alalajeja ja niiden ilmenemismuotoja. Tarkoitukseni ei ole absoluuttisen tarkka käsitteiden soveltaminen. Pyrin paikantamaan naurun läsnäoloa groteskin sukulaismoodien avulla, mutta aion ottaa myös huomioon käyttämiäni konseptien häilyväisen luonteen. Satiiri, makaaberi ja absurdi toimivat tässä luvussa kattokäsitteinä, joiden alaisuudessa vilahtelevat lukuisat muut synkkää komiikkaa ilmentävät termit. Esimerkiksi ironia ja parodia eivät siis tässä ole varsinaisia metodisia työkaluja, vaan paremminkin kuvailevia termejä. Satiirin kaltaiset ilmiöt voivat toimia groteskille alisteisina, mutta välillä käsiteltyjen lajien likeisyys johtaa väkisinkin konseptien välisiin rajanylityksiin. Myös kauhun konsepti otsikossa on enemmänkin kuvaileva kuin varsinaiseen lajityyppiin viittaava, mutta kauhun ja groteskin kategorioilla on kieltämättä yhtäläisyytensä. Jarkko Toikkanen (2013, 4) muistuttaa kauhun olevan ennen kaikkea aivan omanlaisensa esteettinen kategoria. Toikkasen (emt., 6) mukaan kauhun suosiota on tyypillisesti pyritty selittämään sen kyvyllä tarjota kuluttajalleen kulttuurirajoja rikkovia elämyksiä ja yhdistää itseensä eri puolilta maailmaa lähtöisin olevia vaikutteita. Toiseksi selitykseksi on tarjottu kauhun asemaa yhteiskunnallisen kriisin heijastumana. Taloudellinen, poliittinen tai moraalinen epävakaus yhteisössä linkittyy usein kauhun kasvaneeseen kaupalliseen menestykseen. Toikkanen (emt., 7) kuvaa kauhua mahdollisuutena kokea kulttuurista helpotusta, sillä se lajityyppinä usein sisältää yleisölle tuttuja konventioita ja ominaispiirteitä. Genre siis toimii turvallisena paikkana reflektoida mitä vaikeimpiakin kysymyksiä. Kauhu, samaan tapaan kuin groteski, tyypillisesti yhdistää matalaa ja korkeaa, vakavuutta ja huumoria sekä muita yhteensopimattomiksi miellettyjä ilmiöitä. Näistä yhtymäkohdista huolimatta en itse käsittele kauhua tässä yhteydessä varsinaisena genrenä, vaan viittaan sillä groteskin fiktion synkkään ja vieraannuttavaan puoleen.

Sari Kivistö (2007b, 9) kuvaa satiiria pilkalliseksi, kriittiseksi tai aggressiiviseksi asenteeksi, jonka olennainen elementti on kuitenkin samanaikaisesti hauskuus. Kivistön mukaan satiiri lähenee polemiikkia tai propagandaa luodessaan mustavalkoisia jaotteluja hyvään ja pahaan, sekä esittäessään abstrakteja periaatteita konkreettisessa muodossa (emt.). Tällaiset yleistykset ovat kuitenkin ongelmallisia suhteessa kohdeteksteihini, joissa pahan olemus ja naurun positiointi ovat ambivalentteja, määrittelyjä pakenevia ilmiöitä. Kivistö (emt., 13) muistuttaakin 1990-luvulta alkaen satiiritutkimuksen ottavan kantaa juurikin liian tiukkojen vastakkainasettelujen problemaattisuuteen. Moraalinormien olemusta ei enää nykyhetkessä voi pitää mitenkään

yksinkertaisesti määriteltävänä. Tekstien satiirisia piirteitä ei silti käy kieltäminen, joten aloitan groteskin huumorin käsittelyni tästä näkökulmasta.

2. 1 Yksilö, yhteiskunta ja satiiri

And as things fell apart
Nobody paid much attention
(Talking Heads)
(*AP*, nimilehti.)

Amerikan Psyko johdattelee lukijaansa välinpitämättömyyteen, speaktaakkelin kyllästämään todellisuuteensa 1980-luvun hitti yhtyeen lyriikan välityksellä. Eletään juppikulttuurin nousukautta, jonka loputtomalla brändien aallonharjalla surffailee myös teoksen kertoja, pankkiiri Patrick Bateman. Kerronnassa toistuvatkin yhä uudelleen ja uudelleen patologiset, postmodernia tyhjyyden kokemusta implikoivat luettelot erinäisistä merkkituotteista. Myös toistuvat väkivallan kuvastot näyttäytyvät tässä kontekstissa parodisena, sillä kiihtyvä surmaaminen on analogista kiihtyvälle kulutukselle. Mikään määrä murhaa tai Calvin Kleinia ei tyydytä.

Bateman ja hänen ystävänsä arvottavat itsensä ja toisensa lähinnä omaisuuden ja statuksen pohjalta. Erityisesti kertojan kontekstissa ilmenee hyvin korostunut itsetietoisuus, joka ikään kuin syntyy vauraudesta ja yltäkylläisyydestä. Yksilö jolla ei ole huomattavaa omaisuutta tuskin tuntisi vastaavaa, suorastaan eksistentiaaliseksi paisuvaa ahdistusta koskien rusketusvuoteen hankintaa tai käyntikortin kirjasinmallia. Tällaiset ”ensimmäisen maailman ongelmat” motivoivat laajuudessaan ja yksityiskohtaisuudessaan varsin absurdeja tajunnankuvauksia tai keskusteluja.

I'm on the verge of tears by the time we arrive to Pastels since I'm positive we won't get seated but the table is good, and relief that is almost tidal in scope washes over me in an awesome wave. (*AP*, 37.)

We all lean over and inspect David's card and Price quietly says, "That's *really* nice." A brief spasm of jealousy courses through me when I notice the elegance of the color and and the classy type. I clench my fist as Van Patten says, smugly, "Eggshell with Romalian type..." What do you think?" (*AP*, 42; kursiivi alkup.)

Useat lukijat päätynevät *Amerikan Psykon* pariin tirkistelynhalusta, lukeakseen sarjamurhaajakertomusta. Elana Gomel sen sijaan lukee Ellisiä vasten ajatusta kulttuurisesta paradigman muutoksesta, jossa syvyys ja turvallisuus korvataan pinnalla ja speaktaakkelilla. Gomel (2011, 51–52) etsii paralleelisia yhteneväisyyksiä ja kontrasteja kohdetekstimme ja Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuvan* (1890) väliltä¹, pyrkimyksenään osoittaa *Amerikan Psykon* olevan kaikkea muuta kuin sarjamurhaajakertomus. Gomel lähestyy aihettaan *fin-de-siècle*-henkisen figuurin kautta todentaakseen hypoteesiaan siitä että Bateman ei suinkaan ole ”onnistunut” murhaaja, vaan paremminkin epäonnistunut dandy. Gomelin (emt., 52) mukaan dandy on osa kulttuurista sukupuuta, jossa se rinnastuu postmoderniin käsitykseen julkisuuden henkilöstä. Bateman siis epäonnistuu representoimaan dekadenttia herrasmiestä, joka murtautuu omasta keinoitekoisesti tuotetusta identiteetistään väkivallan kautta (toisin kuin Dorian Gray). Tämän tulkinnan valossa nimenomaisesti käyntikortit, brändit ja mahdollisimman tasokas pöytä ravintolassa näyttäytyvät ainoina merkitystä kantavina asioina. Kaiken muun muuttuessa yhdentekeväksi näyttäytyy fiktion todellisuus toisaalta karmaisevana ja tyhjyyttä kumisevana, toisaalta taitavasti rakennettuna sosiaalisena satiirina.

Satiirin kohteet tekstissä ovat paikannettavissa useammalta tasolta riippuen näkökulmasta. Kertojan kokemat äärimmäisen ahdistuksen aiheet oikeutetaan edellä mainittujen esimerkkien kaltaisilla naurettavilla motiiveilla. Lukijan on silti mahdollista kokea Bateman paitsi oman sukupolvensa tuotteena, myös sen vankina. Jet set -elämän koomisiin mittasuhteisiin saakka paisuvat sosiaaliset vaatimukset saavat kaikessa älyttömyydessään kertojan vaikuttamaan olosuhteiden traagiselta uhrilta. Mutta entä jos nauru positioidaan toisella tapaa, kulutuskulttuurista kylläkin syntyvänä mutta yksilön sijaan yhteiskuntaan suuntautuvana? Tällöin kuva kertojasta muuttuu oman käden oikeutta kaikille sosiaalisille luokille jakavaksi hirviöksi. Vastaanottoa määrittävät myös kysymykset kertojan luotettavuudesta, sillä vastustava lukija on toki taipuvainen epäilemään surmatöiden koko olemassaoloa. Satiirin olemus jää ikään kuin vaa’ankieliasemaan, häilymään pateettisen narrin ja petomaisen saalistajan kuvien välille. Kommentaarin vaihdokset uskottavasta epäuskottavaan ilmentävät myös monitulkintaisuuden mahdollisuutta kysyttäessä ”kuka nauraa ja kenelle?”

Yhteiskunnallisten elementtien läsnäolo tekstissä välittyy satiirin ja parodian keinoin. Esimerkiksi kertojan sosiaalista omatuntoa tuodaan esiin kummallisissa asiayhteyksissä, jotka lähinnä korostavat

1 Gomel käsittelee myös Henry Jamesin teosta *The Turn of the Screw*, (1898; suom. *Ruuvi kiristyy*) jossa yhteys Ellisiin perustuu kertojan epäluotettavuuteen.

maailmanparantamisen tarpeen keinotekoisuutta. Bateman paheksuu rasistisia vitsejä, toisin kuin hänen poliittisesti epäkorrektia huumoria viljelevät kollegansa. Hän myös viihdyttää illallisvieraitaan kattavilla luennoilla kansallisista ja globaaleista sosiaalisista ongelmista. Näistä tekijöistä huolimatta kertoja toisaalta myös ivaa ja kiduttaa kodittomia, lapsia ynnä muita vähäosaisempia ja puolustuskyvyttömiä. Etenkin illalliskutsujen yhteydessä puhkeava, toista sivua kestävä moraalisaarna näyttäytyy lähinnä groteskina liioitteluna. Kertojan loputon vuodatus jonka sisällössä puidaan kaikki ydinaseiden, terrorismin ja apartheidin väliltä jättää sekä pöytävieraat että lukijan huvittuneisuuden ja hämmennyksen sekaiseen tilaan.

Tiedostavana esiintyminen ja yleissivistyksellä briljeeraaminen linkittyvät koulutuksen tärkeyteen olennaisena osana sosiaalisen statuksen muodostumista. Wall Streetin herrojen naisseuran valinnassa tärkeimmäksi kriteeriksi muodostuu ulkonäkö, mutta muillakin seikoilla on merkitystä.

No one says anything but we are all thinking the same thought: *Never* pick up a Vassar girl. "What you need is a chick from *Camden*", Van Patten says, after recovering from McDermott's statement. "Oh *great*", I say. "Some chick who thinks it's okay to fuck her brother". "Yeah, but they think AIDS is a new band from England," Price points out. (*AP*, 33; kursiivi alkup.)

Sarkastinen, mustan huumorin värittämä puhetyyli on henkilöhahmojen keskinäisessä kommunikaatiossa enemmän sääntö kuin poikkeus. Diskurssi muodostuu vähemmän tunneköyhäksi lähinnä negatiivisten aiheiden kautta, kuten esimerkiksi kanssaihminen menestyksen tai vaurauden synnyttämän kateuden ja katkeruuden myötä. Kohteliaisuus ja hyvät tavat ovat lähinnä pintaa, osa yläluokan statuksen muodostusta.

Naomi Mandel ottaa esille monessakin mielessä hyvin koomisena näyttäytyvän sananvaihdon Batemanin ja hänen naiivin sihteerinsä Jeanin välillä. Kertojan saapuessa työpaikalleen krapulassa hän ei ole kiinnostunut vastaamaan toimistolle saapuneisiin yhteydenottoihin. Aina miellyttämishaluinen Jean kokee epävarmuutta, kuinka tilanteessa tulisi toimia.

"Jean." I stand up to lead her out of the office. "What...do...you...say?" It takes her a little while but finally, frightened, she guesses "Just...say...no?" "Just...say...no." I nod, pushing her out and slamming the door. (*AP*, 102).

Mandel (2011a, 10) käsittelee yllä kuvattua dialogia suhteessa 1980-luvun Yhdysvalloissa käytyyn huumeiden vastaiseen kampanjointiin, jossa Nancy Reagan oli merkittävä tekijä. Kampanjan iskulauseena toimi "Just say no", joka sittemmin ulottui myös väkivallan ja esiaviollisen seksin

vastaisten kampanjoiden tavaramerkiksi. Patrickin ollessa krapulassa ennen kaikkea kokaiinin vaikutuksesta, näyttäytyy valistuskäyttöön luotu slogan erityisen huvittavalta. Mandel (emt., 10–11) kuitenkin tuo tässä yhteydessä esiin ennen kaikkea *Amerikan Psykon* julkaisemisen ympärillä velloneen kohun ja kritiikin, jossa sekä kustantamon boikotointia vaatineet että sananvapautta puolustaneet tahot hyödynsivät lausetta retoriikkansa tukena². Mandelin (emt., 10) mukaan Patrickin ja Jeanin toistoon perustuva sananvaihto alleviivaavalla tavalla kuvastaa sloganin tyhjenemistä moraalisisistä ja poliittisista sisällöistä, ja jättää sen näin alkuperäisestä merkityksestään tyhjentyneenä kiertelemään mitä banaaleimmissa konteksteissa.

Philip Thomson (1972, 41–47) käsittelee satiiria groteskin sukulaismoodina. Thomsonin mukaan satiirikon ”uhri” voidaan esittää groteskina, jotta vastaanotossa syntyvä pilkallinen nauru ja vastenmielisyys olisivat mahdollisimman äärimmäisiä. Toisaalta groteskilla tekstillä voi olla satiirisia sivuvaikutuksia tai ydinkohtia, jotka juontuvat groteskille ominaisesta aggressiivisesta luonteesta ja pyrkimyksestä aiheuttaa vastaanotossa epämukavuuden kokemusta (emt., 41–42). Olennaiseksi Thomsonin käsittelyssä nousee groteskin tapa vääristää satiiri. Groteskit elementit usein vähitellen valtaavat satiirisen tekstin ja hukuttavat sen alleen, jolloin tähän pisteeseen saakka ”vilpittömänä” näyttäytynyt satiiri kohteineen ei enää ole samalla tapaa rationaalisesti tekstistä hahmotettavissa. Batemanin tavatessa kadulla poikkeuksellisen viehättävän kodittoman naisen, herättää kohtaaminen kertojassa vilpittömältä vaikuttavaa halua ystävällisyyteen. Hän pudottaa styroksikuppiin setelin ja toivottaa onnea.

Her expression changes and because of this I notice the book –Sartre– in her lap and then the Columbia book bag by her side and finally the tan-colored coffee in her cup and my dollar bill floating in it and though this all happens in a matter of seconds it's played out in slow motion and she looks at me, then at the cup, and shouts ”Hey, what's your goddamn problem?” and frozen, hunched over the cup, cringing, I stutter, ”I didn't... I didn't know it was... full,” and shaken, I walk away, hailing a taxi, and heading toward Hubert's in it I hallucinate the buildings into mountains, into volcanoes, the streets became jungles, the sky freezes into a backdrop, and before stepping out of the cab I have to cross my eyes in order to clear my vision. Lunch at Humbert's becomes a permanent hallucination in which I find myself dreaming while still awake. (*AP*, 83.)

Aiemmin mainittujen poliittisten ja yhteiskunnallisten satiiristen piirteiden alku- tai loppupisteen hahmottaminen muodostuu vähitellen yhä vaikeammaksi, kun kerronta alkaa pirstoutua kohti vieraannuttavaa ja järjetöntä. Myös kysymys kertojan luotettavuudesta on yhä läsnä. Paljastaako

2 Muun muassa John Irving kommentoi polemiikkia toteamalla boikotin olevan itsessään sensuurin muoto, jolle tulisi ”vain sanoa ei”.

absurdiksi kääntyvä kerronnallinen tilanne lukijalle jotain syvempää Patrick Batemanista tai Wall Streetin todellisuudesta, vai onko kaikki silkkaa hallusinaatiota?

Myös Sari Kivistö (2007a, 10) käsittelee satiirin kohteita jakaen ne kahteen ryhmään, yleisinhimillisiin heikkouksiin tai paheisiin (kuten ahneus, kateus, vallanhimo ja niin edelleen) sekä konkreettisiin historiallisiin henkilöihin tai ryhmittymiin. Kivistö tosin myöntää samaan hengenvetoon 1990-luvun tutkimuksen hengessä kohteiden määrittelyn vaativan toisinaan syvällisempää tulkintaa. Bateman maalaa yleisölleen ahdistavaa ajankuvaa yhteiskunnasta, mutta häntä on liki mahdotonta kokea minään yksisuuntaisena äänitorvena. Kertoja voi yhtäältä näyttäytyä kulutuskulttuurin ja postmodernismin kriitikkona, kuin myös lihaksi tulleet ilmentymänä rahan ja hedonismin runtelemasta ihmisrauniosta.

Satiirin rakentumisessa avainasemassa on usein henkilökuvaus. Kivistön (2007a, 11) mukaan vallanhaluiset sadistit, turhamaiset diivat tai nuoruuttaan haikailevat perheenisät ovat tyypillisimmin tällaisten kertomusten keskiössä. *Amerikan Psykossa* yhdistyvät kaikki edellä kuvatut satiirin arkkityypit: turhamaisuus, väkivaltainen tyrannia, sekä pakkomielteinen huoli käsillä olevan nuoruuden säilyttämisestä. Groteskille sekä satiirille ominainen liioittelu muodostaa perusluonteeltaan negatiivisille ilmiöille koomisen sivujuonteeseen, kun Bateman omistaa kokonaisen luvun kosmetiikkahyllynä tai sisustuksensa perinpohjaiselle kuvaukselle. Tuoreemmat satiirit löytävät aiheensa Kivistön (emt., 12) mukaan esimerkiksi naistenlehtien tarjoamista identiteeteistä tai populaarikulttuurin parista. Tätä nykyaikaista aihepiiriä sekä myös groteskia ilmeisimmillään edustaa esimerkiksi Marie Darieussecq'n romaani *Truismes* (1996; suom. *Sikatotta*).³ *Truismes* sijoittuu tulevaisuuden Ranskaan, jossa teoksen päähenkilö työskentelee prostituoituna kemikaalikaupassa. Ulkonäköönsä pakkomielteisesti suhtautuva myyjätär etsii minäkuvaansa naistenlehtien sivuilta ympäröivän todellisuuden pursutessa rasismia ja seksismä. Vähitellen kertoja alkaa muuttua ihmisestä emakoksi. *Truismes* kritisoi epärealistisia kauneusihanteita sekä ottaa kantaa naisten asemaan. Samanaikaisesti teksti edustaa myös suorastaan oppikirjaesimerkkiä tämän päivän groteskista. Ihmisen ”alentamista” negatiivisia konnotaatioita synnyttäväksi eläimeksi sekä muodonmuutosta groteskille tyypillisenä aiheena tullaan käsittelemään tutkielmassa lisää tuonnempana. Eläimellisyys ei tosin ole satiirikollekaan vieras aihe, päinvastoin. Kivistö (emt., 11–12) nimeää ihmisyyden pintapuolisuuden ja perimmäisen eläimellisyyden osoittamisen yhdeksi satiirin kestoaiheeksi. Tähän sisältyvät tyypillisesti laumamainen käytös sekä vihjaus siitä, että eläin

³ Darieussecq'n teosta groteskina romaanina on tarkastellut esimerkiksi Kristina Svensson (2000) Alangon ja Korhosen toimittamassa teoksessa *Subliimi, groteski, ironia*.

on tosiasiallisesti alhaisimmillaan muistuttaessaan ihmistä.

Steven Weisenburger (1995, 3–5) ottaa kantaa postmodernin ajan satiiriin pyrkimyksenään karistaa sen harteilta uskriinkin siihen lyömän leiman aikansa eläneenä, generatiivisena lajina. Generatiivisella tarkoitetaan tässä yhteydessä satiirin olemusta vallitsevia arvoja vahvistavana kirjallisuudenlajina, joka pilkkaa ja paljastaa inhimillisiä heikkouksia, sekä etenkin tuomitsee kaupallisuuden modernin kapitalismin aikana. Weisenburgerin mukaan tällainen satiirin määritelmä on liian rajoittunut käsiteltäessä 1900-luvun kumouksellisia, kulttuurisia arvoja ja hierarkioita ympärikäntäviä fiktioita. Weisenburger käyttää muun muassa Thomas Pynchonin tuotantoa esimerkkinä edellä kuvatun kaltaisesta ”degeneratiivisesta” eli hajottavasta postmodernista kirjallisuudesta (emt.). Satiiri postmoderniin viitekehykseen asetettuna lähenee näin jo huomattavasti groteskia. Kivistö (2007a, 9) nimeää satiirin kerronnallisiksi keinoiksi muun muassa episodimaisen rakenteen, poikkeamat, nopeat näkökulman vaihdokset, äkilliset lopetukset ja runsauden. Tällainen fragmentoitunut rakenne on havaittavissa myös *Amerikan Psykon* parissa. Käsiteltäessä tekstiä sen satiiristen aspektien näkökulmasta tulisi siis erityisesti huomioida myös sen kiinnittyminen laajempaan aikalaiskontekstiin ja kirjalliseen traditioon.

Postmodernin parista on silti hetkeksi palattava ajassa aina antiikin aikaan saakka. Mihail Bahtin käsittelee vakava-naurullisia kirjallisuudenlajeja teoksessaan *Dostojevskin poetiikan ongelmia* (1929). Dostojevskin tuotantoa polyfonisena kirjallisuutena käsittelevä teos sivuaa myös karnevalismia ja satiiria. Terminä varsin pölyttyneeltä kalskahtava ”vakava-naurullinen” sisällyttää itseensä Bahtinilla (1991, 158) muun muassa symposiumkirjallisuuden, varhaisen muistelmakirjallisuuden, sokraattisen dialogin, pamfletit, paimenrunouden sekä menippolaisen satiirin. Bahtin (emt., 161) pitää vakava-naurullisen kirjallisuuden vaikutusta myöhempään eurooppalaisen romaanin ja taideproosan kehitykseen merkittävänä. Romaanin genren kolmeksi peruslähteeksi Bahtin nimeää eepoksen, retoriikan ja karnevaalin. Sokraattinen dialogi ja menippolainen satiiri eli menippeia nousevat tässä yhteydessä erityisesti esille. Menippeia satiirin lajina sisältää jossain määrin yhtymäkohtia omiin teksteihini, joten sen ominaispiirteitä on syytä tarkastella hieman lähempää.

Bahtinin (kts. Bahtin 1991, 168–175) menippeian erityispiirteiden käsittely on siinä määrin laaja, että sen perusteellinen referointi tässä yhteydessä ei ole tarpeen. Nostaisin tästä luettelosta silti esille muutamia oleellisempia kohtia, kuten naurun luonteen. Bahtin (emt., 168) korostaa heti käsittelynsä alkuun menippeian joustavuutta mitä naurun olemukseen tulee. Nauruelementti voi olla erityisen

voimakas, tai päinvastoin jopa redusoituva. Bahtinilla naurun karnevalisoitunut luonne myös korostuu. Menippeian kuvauksessa painottuu yhtä lailla fantasian läsnäolo (emt., 168–169). Fantastiset elementit taiteessa välittyvät näin esimerkiksi poikkeuksellisten tilanteiden kautta. Sankarit nousevat taivaasiin, laskeutuvat manalaan, vaeltavat tuntemattomissa maissa ja joutuvat odottamattomiin elämäntilanteisiin. Näitä kerronnallisia tilanteita motivoi totuuden ja idean koetteleminen. Fantasia, symboliikka ja toisinaan jopa mystis-uskonnolliset elementit yhdistyvät menippeiasa organiseen syöverinaturalismiin. Syöverinaturalismilla tarkoitetaan ”totuuden seikkailujen” sijoittumista tyypillisesti karkeiksi tai jopa saastaisiksi miellettyihin paikkoihin, kuten valtateille, tavernoihin, ilotaloihin, vankiloihin tai orgioihin. Nykyhetken lukija tosin todennäköisesti vieroksuu Bahtinin varsin moralistista diskurssia esimerkiksi anniskeluravintolasta tai prostituutiosta ”saastaisena syöverinä”. Tällainen lähestymistapa on silti hyödyllinen, mikäli oletus on tarkastella fantastisen ja pahan tai alhaisen kohtaamista.

Menippeia lähenee groteskia erityisesti muutamilla osa-alueilla. Bahtinin (1991, 171) mukaan menippeiasa ilmenee prototyyppisellä tavalla moraalis-psykologinen kokeellisuus, kuten mielipuoisuus, (erityisesti maanisuus) persoonallisuuden jakautuminen, hillitön haaveksunta, epätavalliset unet, hulluutta hipovat intohimot, itsemurhat ja muut moraalis-psykkiset olotilat. Wolfgang Kayserin groteskin käsittely painottaa myös niin sanotusti henkistä rekisteriä, psyykeen tiloja ja outouden sekä kriminaalin kokemusta. Myös skandaalit, eksentrisen käyttäytyminen, asiaankuulumattomat puheet, ja vakiintuneiden normien rikkominen edustavat menippolaisuutta (emt., 173). Irma Perttula (2010, 55) mainitsee groteskille ominaisena juuri edellä kuvattua kaltaisten ”häpeällisten” aiheiden käsittelyn. Groteskit aiheet ja motiivit tyypillisesti jollain saralla pirstovat vallitsevia kulttuurisia normeja. Siinä missä menippolaisen satiirin niin kutsuttu sopimattomuus viittaa lähinnä psyykkisiin kokemuksiin ja käyttäytymisnormien rikkomiseen, kuuluu groteskiin häpeällisyyteen myös useasti hyvin eksplisiittisellä tavalla korostuva ruumiillisuus. Bahtin ei toki menippeian kuvauksessaan mitenkään absoluuttisesti sulje fyysisyyden korostuksen mahdollisuutta pois. Silti verrattaessa tätä satiirin alalajia bahtinilaiseen näkemykseen karnevalismista ja groteskista realismista on selkeästi nähtävissä, kuinka jälkimmäiset lajit painottuvat avoimemmin nimenomaan ruumiillisuuteen.

Naurun ambivalentti luonne ja yksilön sekä todellisuuden problemaattinen suhde ovat läsnä myös *Kellopeli appelsiinin* kerronnassa. Burgessin satiirin kohteet ovat hyvin tyypillisiä satiirisen sekä groteskin ivan kohteita, yhteiskunnallisia instituutioita kuten valtio, kirkko, ydinperhe, akatemia ja niin edelleen. Alex kertojana välittää yleisölleen suorastaan ylikorostuneen kyynisellä tapaa

halveksuntaa kaikkea normatiivista edustavaa kohtaan. Kertojan vanhemmat ovat tekstissä kuin persoonattomia, etäisiä yksikköjä, joiden tarkoitus on lähinnä edustaa silkkaa ideaa, perheen käsitettä ja sen merkitystä yhteiskunnassa. He ovat työläisiä, kasvattajia ja kansalaisia, kertojan tajunnassa sääliä herättäviä laumasieluja.

[...] and that would be either pee or em, both of them being quite clear to be slooshying in the living-room and, from the clink clink of plates and slurp slurp of peeting tea from cups, at their tired meal after the day's rabbiting in factory the one, store the other. The poor old. The pitiable starry. (CO, 40.)

'Yum yum, mum. Any of that for me?' It was like some frozen pie she'd unfrozed and then warmed up and it looked not so very appetitish, but I had to say what I said. Dad looked at me with a not-so-pleased suspicious like look but said nothing, knowing he dared not, and mum gave me a tired like little smeck, to the fruit of my womb my only son sort of. (CO, 40.)

Tunnekylmä perhesuhteiden kuvaus pitää sisällään myös tekstissä laajemminkin läsnä olevan sovinnistisen, jopa misogyniaa lähenevän asenteen. Erityisesti perheen äiti edustaa kertojalle pateettista ja hermoheikkoa, emotionaalisesti ailahtelevaa naiseutta. Sarkasmin ja trivialiteetin täytteinen kerronta rikkoo näin myös illuusioita perinteisestä hoivaavasta äidin ja lapsen välisestä suhteesta. Ivallinen kertoja ei myöskään saa osakseen äidillistä kiintymystä, sillä henkilöiden keskinäisessä vuorovaikutuksessa on läsnä implisiittinen (väkivallan) pelko. Alex ja nöyristelevät ”ää” ja ”pee” näyttelevät kukin omaa osaansa perheyhteisöä imitoivassa näytelmässä.

Päivi Mehtonen ja Tom Linkinen (2007, 50) muistuttavat keskiajan satiiria käsittelevässä artikkelissaan satiirin luonteesta niin sanotusti uusiutuvana luonnonvarana, joka toimii aina ikään kuin oman kirjoitusajankohtansa kuvastimena. Tästä huolimatta valtarakenteiden läpinäkyväksi, jopa naurettavaksi riisuminen tuntuu aiheena viehättävän taitelijoita kautta aikojen. Satiirikon iänikuinen kestoosuusikki, kirkko yhteiskunnallisena tekopyhyiden linnakkeena, on läsnä myös Alexin kokemuksessa kertojan suorittaessa vankeusrangaistustaan. Jumalanpalveluksiin osallistuminen ja ystäväystyminen vankilapapin kanssa auttavat kertojaa paitsi oman asemansa edistämisessä, myös uskonnon välineellisen roolin todentamisessa. Kirkko on tässä yhteydessä lähinnä vain yksi monista tahoista, joiden tehtävä on vallitsevien normien ylläpitäminen. Tässäkin yhteydessä kertoja näennäisesti mukautuu ympäristöönsä odotusten mukaisesti, mutta lukijalle ei jääne epäselväksi että mistään todellisesta hengellisyydestä ei voida puhua. Alexin toiminta on kenties normien mukaista, mutta tajunnankuvaus puhuu omaa karua kieltään yhä kytevästä sadismista ja auktoriteettien pilkasta.

While the stereo played bits of lovely Bach I closed my gazzies and viddied myself helping in and even taking charge of the tolchocking and the nailing in, being dressed in a like toga that was the height of Roman fashion. So being in Staja 84F was not all that wasted, and the Governor himself was very pleased to hear that I had taken to like Religion, and that was were I had my hopes. (CO, 64.)

Raamatun opiskelu tarjoaa kertojalle samanaikaisesti mahdollisuuden nopeuttaa omaa vapautumistaan, sekä materiaalin väkivaltaisten fantasioiden ruokkimiseksi. Instituutioiden edustajat tekstissä ovat parodisen efektin lisäämiseksi merkitty isoilla alkukirjaimilla siinä missä erisnimetkin.

Kellopeli appelsiinin suhde sivistykseen ja kulttuuriin on ristiriitainen. Ilmitasoltaan myös koulutus ja lukeneisuus rinnastuvat ivan kohteena oleviin instituutioihin. Tekstissä kuvatussa yhteiskunnassa ihmiset eivät enää juurikaan lue, ja etenkin kirjat symboloivat menneen maailman subliimeja ihanteita. Fyysinen voimankäyttö ja ”street wise” -henkinen, käytännönläheinen älykkyys ovat sen sijaan jotain, joka kantaa todellista merkitystä tarinamaailmassa. Ylevyyttä ja moraalia henkivät, lukeneet sivuhenkilöt tarinassa korostavat entisestään Alexin ja roistokollektiivin alhaista, pimeää puolta. Tällainen irvokkaan ja subliimin vuoropuhelu on itsessään groteskia synnyttävä rakennetekijä. Vastaavaa dialogisuutta on tutkinut muun muassa Timo K. Mukan *Kyyhky ja unikko* -teosta artikkelissaan ruotinnut Leena Mäkelä (2000, 52–73). Mäkelän näkökulma keskittyy tosin erityisesti groteskien aiheiden, kuten inestien ja pedofilian, käsittelyyn lyyrisessä muodossa eli balladissa. Burgessin yhteydessä ei ole kyse niinkään ylevästä ilmaisutavasta, vaan henkilöhahmojen välisestä jännitteisyydestä joka on omiaan kasvattamaan groteskia vaikutelmaa. Pirjo Lyytikäisen (2000, 11) mukaan nykyajan tutkimuksessa subliimi liitetään usein toiseuden kohtaamisen problematiikkaan. Alex subjektina pysyy tarinan keskiössä, mutta hänen todellinen suhteensa pahaan ja julmuuteen pakenee tiukkaraamisia määrittelyjä.

Kivistö (2007a, 21) käsittelee utopiaa ja dystopiaa satiirin keinona. Mikäli satiirinen kritiikki ei välity suoranaisten dystopiakuvauksena, se näyttäytyy utopian hahmossa. Ihanteiden esittämisen kautta tuodaan näin julki verhottuja yhteiskunnallisia epäkohtia. Edellä mainittu menippolainen syöverinaturalismin konsepti välittyy myös Burgessin tekstistä. Kuvattu maailmaa näyttäytyy dystopiana, jossa kerronnalliset tilanteet sijoittuvat vankilaan ja baareihin, turvattomille öisille kaduille. Valvontayhteiskunnan alaisuudessa elää kammottava ja moraalia pakeneva alamaailma, jonka hirviömäisyys korostuu erityisesti institutionaalisia ihanteita vasten. Jo varhain teoksen alkupuolella sivistyneistö häpäistään väkivaltaisesti.

There was a doddering starry schoolmaster type of fellow, glasses on and his mouth open to the cold noxious air. He had books under his arm and a crappy umbrella and was coming round the corner from the Public Biblio, which not many lewdies used those days. You never really saw many of the older bourgeois type out after nightfall those days, what with the shortage of police and we fine young malchickwicks about, and this prof type chelloveck was the only one walking in the whole of the street. (CO, 8.)

'And old man of your age, brother', I said, and I started to rip up the book I'd got, and the others did the same with the ones they had, Dim and Pete doing a tug-of-war with *The Rhombohedral System*. The starry prof type began to creak: 'But those are not mine, those are the property of the municipality, this is sheer wantonness and vandal work,' or some such slosh. And he tried to sort of wrest the books back off of us, which was like pathetic. (CO, 9.)

Satunnaisen ohikulkijan nöyryytystä seuraa tunkeutuminen *A Clockwork Orange* -nimistä teosta valmistelevalle kirjailijalle kotiin, jossa sadistinen väkivalta ja kirjallisuuden tuhoaminen jatkuvat.

Sivistyksen avoimesta ivaamisesta huolimatta ristiriitaisena tässä yhteydessä näyttäytyy kertojan intensiivinen rakkaussuhde klassiseen musiikkiin. Rakkaimmasta taiteenlajista muodostuu myös vihollinen ja nöyryyksen instrumentti Alexin vankeusaikana. Osallistuessaan Ludovicon tekniikkana tunnettuun ihmiskokeeseen kertoja ehdollistetaan kykenemättömäksi käyttämään väkivaltaa brutaalilla filmimateriaalilla ja klassisen musiikin avulla. Näiden tapahtumien myötä naurunalaiseksi asettuvat paremminkin yksilön vapaudet ja oikeudet, ja ”korkeaksi” mielletystä kulttuurinlajista kasvaa kammottava väkivallan keino. Auktoriteettien ja normien kyykyttäminen eivät siis ole tekstin ainut satiirinen anti. Naurulliset hierarkiat kääntyvät toisinaan nurin.

Satiiri tekstissä on helpoiten tunnistettavissa sen suuntautuessa perinteisimmän kaavan mukaan alhaalta ylöspäin, kohti valtaapitäviä ja auktoriteetteja. Kohdeteosteni maailmoissa satiirin ”viestintuojan” ja naurun kohteen paikantaminen ei ole mikään yksioikoinen prosessi. Ympäröivä kaoottinen todellisuus, yhteiskunta ja kertojien kyseenalaiset todistukset tapahtumista kääntävät ivan kohteen kaksisuuntaiseksi vertikaaliseksi liikkeeksi. Näin yleisten epäkohtien lisäksi myös yksityiset, yksilöön kohdistuvat julmuudet ja niiden parodisointi astuvat esiin yhtä lailla. Toisinaan koko naurun akseli kuitenkin ikään kuin murtuu jättäen jälkeensä hämmentäviä kerronnallisia tilanteita, jotka vajoavat omaan absurdiuteensa. Tällainen groteski läpitunkevuus näyttäytyy esimerkiksi aiemmin käsitellyssä *Amerikan Psykon* kohtauksessa, jossa rahan tarjoaminen ”kerjäläiselle” aiheuttaa kerronnassa odottamattoman, vieraannuttavaan ja suorastaan halusinatoriseen lipuvan käänteen.

Irma Perttula (2010, 242) kuvaa groteskin luonnetta transgressiokirjallisuutena. Se nostaa esille torjuttua, kaoottista ja kauheaa, kääntää nurin normeja, arvoja ja hierarkioita. Tuomitsevaa roolia se Perttulan näkemysten valossa ei saa. Groteskin pyrkimys ei ole moralisoida, vaan ainoastaan näyttää ja paljastaa todellisuus jossa kaikki on mahdollista (emt.). Satiiri kirjallisuudenlajina sen sijaan on avoimemmin linkitetty tuomitseviin, moralistisiin kertomuksiin. Tällainenkin historiallinen määrittely alkaa nykyhetkessä näyttää jokseenkin vanhentuneelta, kuten jo luvun alkuvaiheessa totesin viitatessani tutkimuksessa tapahtuneisiin muutoksiin. Moraalisten normien hahmottaminen ylipäättään, sekä satiirin kohteiden yksioikoinen osoittaminen tekstistä eivät enää välttämättömästi päde. Satiirin aiheet, erityisesti yhteiskuntakritiikki eri muodoissaan, sen sijaan elävät, voivat hyvin ja uusiutuvat tuoreempien aikalaisteemojen välityksellä. 2000-luvun (moralistinen) satiiri voisi hyökätä liha- tai turkisteollisuuden, alati kasvavien vähemmistöryhmien syrjinnän, maahanmuuton tai muiden yhteiskunnan rakenteellisiksi ongelmiksi miellettyjen aihepiirien kimppuun. Postmoderni kirjallisuus ei silti kaikissa tapauksissa taivu tämän kaltaiseen yksisuuntaiseen moraalipaniikkiin, vaan paremminkin jättää jälkeensä yhdistelmän huvittuneisuutta, kauhua ja hämmennystä.

2.2 Makaaberin kuolema ja tragikomiikka

Mikäli kirjallisuudentutkijan täytyisi ase ohimolla valita yksi groteskille kaikista likeisin sukulaismoodi, se saattaisi hyvinkin olla makaaberin. Vaikka makaaberin edustaa tässä tutkielmassa lähinnä groteskin alalajia, Philip Thomson (1972, 37) muistuttaa että tiukasti määriteltynä makaaberin liittyy aina kuolemaan. Termin nykyaikainen käyttö sen sijaan on muuttanut sen synnyttämiä konnotaatioita käsitteiden kuten ”makaaberin huumori, makaaberin vitsi” yleistyttyä jokapäiväisessä kielenkäytössä. Vaikka Thomson tunnustaa komiikan läsnäolon makaaberissa, hän painottaa kammottavuuden elementin dominoivan tätä vastinparia. Komiikan tehtävä ei siis tässä yhtälössä ole välttämättömästi hämmennyksen herättäminen, vaan nauruelementti paremminkin herkistää vastaanottajaa taiteen synkeille ja järkyttävälle aspekteille. Tämän näkemyksen mukaan silkat hirviömäiset kuvat latistavat ja turruttavat vastaanoton kokemusta. Thomson käyttää esimerkkinä Günter Grassin *Die Blechtrommelin* (1959; suom. *Peltirumpu*) kuolinkohtausta, jossa päähenkilö Oscarin isä tukehtuu natsipuolueen pinssiin. Tällaisessa tapauksessa on hankalaa tehdä mitään ehdotonta linjausta siitä, sijoittuuko kerronta paremminkin groteskin, makaaberin vai molempien kategorioihin (emt.).

Amerikan Psykon tarinamaailmassa kertoja Patrick Batemanin todellisuuteen mahtuu kuntosalikäyntien, rusketussalonkien ja liiketapaamisten välissä myös muun muassa kannibalismia.

I spent the next fifteen minutes beside myself, pulling out a bluish rope of intestine, most of it till connected to the body, and shoving it into my mouth, chocking on it, and it feels moist on my mouth and it's filled with some kind of paste which smells bad. After an hour of digging, I detach her spinal cord and decide to Federal Express the thing without cleaning it, wrapped in tissue, under a different name, to Leona Helmsley. (*AP*, 331.)

Ruumiinsyönti kaikessa luotaantyöntävyydessään yhdistyy katkelmassa myös makaaberiin huumoriin. Kerrassaan absurdi tapahtuma, ikävän ihmisen muistaminen FedEx-lähetin tuomilla ihmisjäänteillä, on kertojalle varsin triviaali ja arkipäiväinen toimenpide. Kannibalismi aiheena on toki jo rajoja rikkovan tabuluonteensa takia groteski, mutta aihetta enemmän painoarvoa lienee kerronnan moralisoimattomalla, toteavalla sävyllä. Hyvin prototyypinen, groteskin teoriassa usein tavattu esimerkki vastaavasta aiheesta on Jonathan Swithin lastensyöntimaniifesti *A Modest Proposal* (1729; suom. *Vaatimaton ehdotus*). Makaaberin ydinalue, kuolema, on edellä mainituissa kertomuksissa myös avoimesti läsnä.

Mikko Kallionsivun (2007, 189) mukaan makaaberin traditioon voidaan lukea esitystavat, joissa elämä ja kuolema kontrastoituvat toisiinsa nähden mahdollisimman irvokkaalla tavalla. Muita keskeisiä piirteitä ovat kuoleman kautta elämään assosioituva moraalinen ja fyysinen rappio. Nick Caven päähenkilö Bunny Munro on elostelija, jonka päihdesekoilun täytteen kujanjuoksu saa alkunsa vaimon itsemurhasta. Väistämättömänä kohtalona kertomuksen tien päässä odottaa oma kuolema. Tietoisuus lähenevästä elämän päättymisestä on läsnä tekstissä jo alkumetreillä, sen painuessa välillä raivokkaan nautintojen tavoittelun taustalle väijyväksi implisiittiseksi aaveeksi.

'I am damned,' thinks Bunny Munro in a sudden moment of self-awareness reserved for those about to die. He feels that somewhere down the line he has made a grave mistake, but this realisation passes in a dreadful heartbeat, and is gone – leaving him in a room at the Grenville Hotel, in his underwear, with nothing but himself and his appetites. (*DBM*, 3.)

Bunnyn loppuelämä ja edesottamukset muodostuvat vähitellen kiihtyväksi kuolemantanssiksi, jota tragikoomiset sattumukset siivittävät. Kuolemanpelko tai ylipäättään yliluonnolliselta kalskahtava tietoisuus kuoleman lähestymisestä eivät saa tekstissä minkäänlaista käsiteltävää muotoa tai selitystä. Vaikka käytän tässä yhteydessä käsitettä ”tragikoominen”, on syytä muistaa että groteskin olemus ei ole harmoninen. Kuten Irma Perttula (2010, 81) muistuttaa, groteskissa piilee

paremminkin disharmonia. Koomiset ja traagiset ainekset eivät näin ollen ole sopusoinnussa, vaan ne ikään kuin hylkivät toisiaan jättäen lukijan tietämättä kuinka reagoida.

Kuoleman kulttuuripoetiikkaa angloamerikkalaisessa fiktiossa tutkinut Kallionsivu (2013, 120) korostaa synnin, kuoleman ja ihmiskehon yhteyttä makaaberin traditiossa. Erityisesti keskiaikaisissa moraliteeteissa kuolema esiintyy useasti personifikaation muodossa, kuvaamassa elämän päättymisen väistämättömyyttä. Caven romaanissa syntistä yksilöä takaa-ajava kuolema saa myös konkreettisia ilmentymiä niin kummittelevan vaimon kuin mystisen sarvipäätappajan hahmossa. Kallionsivun (emt., 119) tutkimuksessa käsitellään moraliteettien ja kiirastuliopin kaltaisia kuolemankulttuurin ilmentymiä, jotka tarjosivat uskonnollista eetosta vahvistavia ohjeita yksilölle oikeaoppisesta valmistautumisesta maallisen vaelluksen päättymiseen. Tällaiset ohjeet eivät kuitenkaan ainoastaan toimineet kristinuskoa vakiinnuttavina normistoina, vaan ne myös tarjosivat kuolevalle mahdollisuuden käsitellä menehtymisenpelkoa ymmärrettävässä muodossa. Bunny Munron maailmassa kuolema on yhtä lailla väistämätön, mutta matka sitä kohti ei saa minkäänlaista selitystä tai ymmärrettävää viitekehystä.

Aristoteles edellyttää tragedian eli murhenäytelmän eheyttävän katsojansa, tarjoten jonkinlaista puhdistavaa temaattista ratkaisumallia. Tähän helpotuksen kokemukseen viitataan tyypillisesti katharsiksen termillä. Pentti Saarikosken *Runousopin* suomennoksessa viitataan ”tunteiden tervehtymiseen”, joka kasvaa tragedian herättämien pelon ja säälin tunteiden kautta (Aristoteles 1982, 23). Pelkoon ja sääliin liitetään tässä myös odottamattomuuden elementti. Aristoteleen (emt., 32) mukaan sattumanvaraisuus on silti tehokkaimmillaan, kun satunnaiset tapahtumat vaikuttavat tarkoituksellisilta. Tällaisia tragedian juonia voidaan runousoppineen mukaan pitää erityisen korkealaatuisina.

Ottamatta mitään arvottavaa kantaa Caven teoksen juonen korkealaatuisuuteen tai sen laaduttomuuteen, on Bunny Munron lähestyvä kohtalo kaikessa kohtalonomaisuudessaan eriskummallinen. Sattuman varassa etenevät irvokkaat juonikuviot lähestyvät makaaberia lopputulemaa niin päämäärätietoisella tavalla, ettei lukija tiedä mitä ajatella. Groteskiin viitekehykseen asetetut tekstit sisältävät monia aristoteeliselle tragedialle ominaisia piirteitä, kuten niiden herättämät tuntemukset. Varsinainen ”tunteiden tervehtymisen” elämys on toki subjektiivista, mutta näkisin kohdetekstieni jättävän yleisönsä vaille varsinaista helpotusta. Absurdit elementit ja kerronnan mahdollinen epäluotettavuus tarjoavat siinä määrin tulkinnallisia vaihtoehtoja, että ainoastaan naiivimpi lukija löytänee käsitellyistä teksteistä analyttistä helpotusta yhden ja tietyn

tulkinnallisen kaavan perusteella.

Lukijan on helppo ymmärtää rivien välistä että perhe Munron yhteinen taival on tuskin missään vaiheessa ollut erityisen vakaa, mutta lopullisesti se järkkyy äiti Libbyn itsemurhan johdosta. Puolisonsa naisseikkailuihin kyllästynyt Libby Munro jättää eräänä päivänä depressiolääkityksensä väliin ja hirttäytyy murtosuojakalteriin.

Libby Munro, in her orange nightdress, hangs from the security grille. Her feet rest on the floor and her knees are buckled. She has used her own crouched weight to strangle herself. Her face is the purple colour of an aubergine or something, and Bunny thinks, for an instant, as he squeezes shut his eyes to expunge the thought, that her tits look good. (DBM, 28–29.)

Lukija saattaa kokea oudossa kerronnallisessa skenaariossa huvittuneisuutta, myötätuntoa, järkytystä, jopa paheksuntaa, mutta vähintäänkin vaihtelevan vastaanoton kokemuksen aiheuttamaa hämmennystä. Tilanne on kammottava mutta koominen ja Bunny varsin vastenmielinen, sekä samanaikaisesti empatiaa herättävä hahmo. Outous ja komiikka, järkytys ja kauhu ruokkivat toisiaan, jättäytyen keskinäiseen ratkaisemattomaan jännitteeseen.

Perheyhteisön vähäinenkin näennäinen tasapaino katoaa menetyksen myötä ja kuolema kietoutuu osaksi arkea. Suruprosessi ei ole tosin ole mikään tavanomaisin sellainen. Erityisen surulliseksi ja samanaikaisesti surkuhupaisaksi kasvaa Bunnyn ja äitinsä menettäneen Bunny Juniorin suhde. Ainoan vanhemman rooliin äkillisesti joutuva Bunny on kuin halvaantunut kyvyttömyydessään tarjota lapsen kaipaamaa tukea ja turvaa. Pikkuvanha ja tietokirjoja ulkoa siteeraava Bunny Junior sen sijaan pyrkii tilanteen herraksi etsien keinoja miellyttää tasapainotonta isäänsä. Vanhemman ja lapsen roolit vääristyvät päinvastaisiksi, vaikka lapsen kaipuu menetettyä äitiä kohtaan on läsnä.

His mouth is full of pizza and there is a questioning expression on his face and he is about to say something and he chews vigorously and continues to point at the pizza boxes. 'I think mum left them for us, Dad', and as he says this he feels the fiery centre of the world drag at his insides and he paddles his feet over the edge of the sofa so violently that his slippers fly off his feet. Bunny looks at his son and responds by nodding and swallowing and zoning in on the TV. (DBM, 35.)

Later that night, Bunny Junior says to his father, 'I better go to bed now, Dad'. Bunny, zomboid, says 'Ah, yeah' and a bit later on says 'OK, then'. The boy puts on his outsized slippers and says to his father, 'I'm usually in bed ages ago.' He rubs at his raw, bleared eyes with the back of his hands. 'My eyes are sore,' he says. 'Ok, Bunny Boy, I'll just sit here then,' says his father and makes a vague, circular gesture with his hand, which Bunny Junior finds impossible to interpret. (DBM, 35–36.)

Satiirisen kritiikin ja kuolemaan kietoutuvan mustan huumorin ohella kohdeteksteissä tavataan

selittämättömiä, järjen vastaisina näyttäytyviä kerronnallisia tilanteita. Käsittelen edellä mainitun kaltaisia ilmiöitä seuraavaksi absurdin kategorian avulla.

2.3 Absurdi ja järjenvastainen

Siinä missä nykyaikaiset kielenkäyttötavat ovat laajentaneet makaaberin synnyttämien konnotaatioiden skaalaa, absurdin konsepti on tässä mielessä kenties kärsinyt jopa inflaatiota. Mutta mitä absurdilla oikeastaan tarkoitetaan? Philip Thomson (1972, 29) toteaa sekä ”absurdin” että ”groteskin” termejä käytettävän liiankin huolettomasti suhteessa kaikenlaiseen naurettavaan, eksentriseen tai typerään. Vaikka Philip Thomsonia ei voida varsinaisesti kanonisoida minään groteskin urauurtavana teoreetikkona, on hänen panoksensa monien groteskin ja sille likeisten termien määrittelyssä vähintäänkin hyödyllinen. Tämänkin kategorian kontekstissa Thomson muistuttaa käsitteen alkuperäismerkityksestä (‘opposed to reason’ – järjenvastainen) erottaakseen sen groteskista (emt.). Groteski ei mitenkään välttämättömästi sisällytä itseensä järjettömyyttä. Kirjallisuuden yhteydessä Thomson nostaa esille näytelmien hahmoja kuten Samuel Beckettin Lucky ja Pozzo teoksessa *Waiting for Godot* (1952; suom. *Huomenna hän tulee*). Esimerkki sisältää samankaltaista pohdintaa kuin makaaberin ja Günter Grassin yhteydessä. Kuvaisimmeko näitä hahmoja paremminkin absurdin vai groteskin käsittein?

Thomson (1972, 30–31) tarjoaa ratkaisuksi mahdollisuutta kuvata tietynlaista kirjallisuutta sekä absurdirakennetta että groteskiksi, mutta käsitteiden välisiä eroavaisuuksia kunnioittaen. Absurdi jättäytyy näin ollen lähinnä kuvailevan termin osaan, vaille mahdollisuutta löytää siitä mitään varsinaista formaalia rakennetta tai kaavaa. Varsinaisen struktuurin puuttuessa absurdin merkitys pelkistyy näin ollen sisällöksi, ominaisuudeksi, piirteeksi tai tunnelmaksi. Representaation keinot vaihtelevat. Järjettömyys voi piiloutua niin ironiaan kuin filosofiseen argumenttiin, tai jopa groteskiin itseensä. Jälkimmäiseen vaihtoehtoon sisältyy Thomsonin mukaan mahdollisuus siitä, että tarkasteltaessa groteskia mahdollisimman laaja-alaisesti päädyimme huomioon universaalista absurdiudesta (emt.)

Aiemmassa satiirin käsittelyssäni viittasin *Amerikan Psykon* kohtaukseen, jossa kertoja tarjoaa ”kerjäläiselle” rahaa. Tällöin käytin tätä tekstiesimerkkiä havainnollistaakseni yhteiskuntakritiikin terän murtumista groteskin otteessa, sitä, kuinka lukija kokee yllättäen vaikeutta määritellä kuka tai mikä pilkan kohteena oikeastaan on. Tulkinnallinen pallo alkaa lopullisesti olla hukassa Batemanin

yhtäkkiä vajotessa tilaan, jossa rakennukset muuttuvat vuoriksi ja kadut viidakoiksi. Käytin tapahtumista täysin huomaamattani määritelmää ”absurdi”, en niinkään tuottaakseni varsinaista kategorista luokittelua vaan yksinkertaisesti kuvatakseni kerronnallista ilmapiiriä. Tästä huolimatta kyseinen katkelma voisi aivan yhtä hyvin esiintyä tässä kappaleessa, johdatuksena teksteihin, joissa ei kansanomaisesti ilmaistuna ole mitään järkeä. Ellisin tapauksessa tällainen tapahtuma olisi aina mahdollista kuitata huumeidenkäytön sivutuotteeksi, mutta *Amerikan Psykon* pelkistäminen silkaksi narkomaanin tajunnanvirraksi ei tee tarpeeksi oikeutta teokselle.

Palatakseni Caven tekstiin, kauppamatkustaja Bunnyn vierailut potentiaalisten asiakkaiden luona ovat varsin tapahtumarikkaita. Naistenmiehestä on tulossa hyvää vauhtia kuollut mies, eivätkä kotirouvat lankea enää Bunnyn pauloihin yhtä vaivattomasti kuin ennen. Asiaa ei auta matkalle kutsumattomaksi vieraaksi tunkeutunut Libby Munro, joka kummittelee sekä leskelleen että Bunny Juniorille. Lukijalle uskotellaan palan matkaa että Bunny saa kenet haluaa, mutta vähitellen kosmetiikankaupitteluksi naamioidut kosioretket alkavat saada odottamattomia käännteitä.

The optimism of the morning has given way to the notion that he is, in short, basically all over the fucking shop. On top of this, he is finding it hard to come to terms with the fact that there is a very real possibility his wife is observing him from the dead side and that he should, in some way, behave himself. This is close to impossible when the woman sitting in front of him, a Miss Charlotte Parnovar, is a bone fide, died-in-the-wool melon farmer who is giving off such serious and incontestable signals that Bunny can practically see the sparks leaping back and forth between them. Bunny, it should be said, has always considered himself a prize conductor of electricity, [...]. (*DBM*, 125–126.)

Tilanne neiti Parnovarin kotona kärjistyy tämän jälkeen nopeasti pisteeseen, jossa ilmenee että kuvatun kaltaista kipinää ei todellakaan ole luvassa. Bunny, joka kokee olevansa jonkin ulkopuolisen voiman ohjailema, saa moukkamaisilla kommentteillaan lähinnä huvittuneen hyytävän vastaanoton. Tästä raivostuneena hän virtsaa ympäri kylpyhuonetta, josta seuraa vähintäänkin erikoinen yhteenotto.

'For your information, Mr. Munro, I am a black belt in Tae Kwon Do.'
'Oh yeah?' says Bunny. 'Well, I just pissed all over your bathroom...'
(*DBM*, 132.)

Meanwhile, Charlotte Parnovar steps forward, and with a solitary rabbit-punch, busts Bunny's nose. There is an audible crack, a supernova of light, a geyser of blood, and Bunny tumbles backwards over the calico sofa and lands in a stunned heap on the floor by the front door.
'Hai!' says Charlotte. (*DBM*, 133.)

Todistukset Bunnyn supliikista ja karismasta alkavat vähitellen kyseenalaistaa sitä mukaa kun kertomus alkaa saada enenevässä määrin kummallisia käännteitä. Teos on jaettu lukuihin

”Cocksman”, ”Salesman” ja ”Deadman”, joista erityisesti jälkimmäinen tuo mieleen suoranaudessa käsittämättömyydessään ja pahaenteisessä tunnelmassaan David Lynchin *Twin Peaksin*. Tekstin loppuosa kasvaa ikään kuin jonkinlaiseksi pitkäksi hallusinaatioksi, jonka päätteeksi Bunny kuolee.

Tätä hankalaa outouden konseptia voi yrittää lähestyä erään toisen, joskin väljän käsitteen avulla. Absurdin teatterilla on tyypillisesti viitattu joukkoon 1950-luvun näytelmäkirjailijoiden tuottamaa fiktiota. Tähän ryhmittymään voidaan lukea muun muassa jo mainittu Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, ja Harold Pinter. Toki absurdin traditiota itsessään voidaan hahmotella laajalti myös draaman ulkopuolelle ja kauas menneisyyteen: Franz Kafkaan, James Joyceen, dadaisteihin, surrealisteihin, Commedia dell'Arte -perinteeseen, ja aina antiikin mimiikkaan. Absurdin teatterin käsitteen on alkujaan vakiinnuttanut Martin Esslin vuonna 1961 ilmestynyneellä *The Theatre of the Absurd* -teoksella⁴. Absurdin teatterilla ei viitata kuitenkaan mihinkään todelliseen koulukuntaan. Martin Esslinin pyrkimys on ollut käsitellä tiettyjä yhtäläisyyksiä sisältäviä tekstejä tietyn nimekkeen puitteissa, ja retrospektiivisesti käsite on herkästi tulkittu tarkoittavan jonkinlaista absurdistien liikettä. Arnold P. Hinchliffe (1981, 2) jaottelee⁵ draaman vanhaan poeettiseen, sekä kahteen uuteen, vihaiseen sekä absurdiin kategoriaan. Hinchliffen (emt., 4) mukaan ”vihainen teatteri” on karkeasti yleistettynä partikulaarista ja poliittista, siinä missä absurdi taas ajatonta, universaalista ja filosofista. Absurdin näytelmän hahmot saattavat mahdollisesti herättää yleisössä empatiaa, mutta myötätunnon herääminen on hankalampaa koska hahmojen motiivit ja toiminta voivat olla piilotettuja tai vaikeammin hahmotettavissa (emt., 5).

Absurdi maailma on näin ikään kuin eksistentiaalinen painajainen, josta logiikka ja toivo pakenevat. Martin Esslinin (1985, 21–22) mukaan absurdeja kertomuksia yhdistävät piirteet kuten juonettomuus, tunnistettavien henkilöiden, teeman, selkeän alun tai lopun puute. Absurdi tyypillisesti kääntyy pois päin mimeettisestä, heijastaen lähinnä fantasioita ja unia, painajaisia. Siinä missä kaupallisesti menestyneet näytelmät tyypillisesti nojaavat koherentin, nokkelan dialogin varaan, absurdin kieli voi olla täyttä nonsensea (emt.). Kohdetekstieni tarinamaailmat ja niiden esittämisen tavat eivät mene kenties näin pitkälle, mutta ne kylläkin olemukseltaan lähestyvät käsittämätöntä, heijastavat toivottomuutta ja vieraannuttavat yleisöänsä.

4 Esslinin arvostettu teos on saanut osakseen myös arvostelua muun muassa teatterikriitikko Kenneth Tynanilta. Tynanin mukaan Esslin käyttää Shakespearen ja Goethen kaltaisten tekijöiden tuotantoa vain preludina nouseville absurdin taitajille, kuten Beckettille ja Ionescolle.

5 Hinchliffen teos ilmestyi alunperin vuonna 1969, joten viitattaessa uudenlaisen (vihaisen, absurdin) draaman kehitykseen viitataan 1950-lukuun.

Bunny Munro esimerkiksi on täysin tunnistettava keskushenkilö jonka edesottamukset sanallistuvat ymmärrettävässä muodossa, mutta kuvattujen tapahtumien merkitykset ovat vaikeammin paikannettavissa. Caven kertomus myös hämärtää todellisuuden, hallusinaation ja unien välisiä rajoja kuvaamalla tapahtumia, joissa Bunnya iskee salama tai hän harrastaa seksiä jonkinlaisen demonisen olennon kanssa. Järjettömässä on läsnä myös komiikka. Kun Charlotte Parnovar iskee Bunnylta nenän poskelle, on tilanne odottamattomuudessaan myös hauska. Tilanteen kärjistyminen väkivallanpurkaukseksi ei sinällään ole mikään malliesimerkki totaalaisesta käsittämättömyydestä *par excellence*, mutta koko vierailun kulku kaikkeudessaan on kiistattomasti varsin outo. Onko Bunnyn kontrolloimattoman typerä käytös surun aiheuttamaa sekopäisyyttä, kenties jonkin päihteen tuotosta vai ohjaileeko häntä todella jokin ulkopuolinen voima kuten hän itse koettaa tilanteen selittää?

Normatiivisuuteen perustuvat tekijät, luokittelut ja hierarkiat, sekä pyrkimys välttää ristiriitaa toimivat perustana rationaaliselle ajattelulle. On siis loogista, että kategorioiden rikkoutuessa myös tulkinta vaikeutuu. Käsittämättömyydessään askarruttavat tapahtumat vaikuttaisivat olevan myös yhteydessä myöhemmin tutkielmassa käsiteltävään epäluotettavuuteen. Kun *Amerikan Psykon* kertoja kohtaa puhuvan puistonpenkin, on lukijan todennäköisin ensimmäinen tulkinta aiheesta se, ettei kerrottu voi olla totta.

3 GROTESKI RUUMIS JA MIELI

Fyysisyyden ja visuaalisuuden elementit saavat paljon palstatilaa groteskin teoriassa. Termit kuten ”groteski ruumis, groteski ruumiillisuus” yhdistetään kenties voimakkaimmin Mihail Bahtiniin, jonka kansannaurukulttuurin ja karnevalismin tutkimus suorastaan juhlistaa näitä käsitteitä universaaleina, jopa kosmisina ilmiöinä. Normatiivisia rajoja rikkovat myös hybridiset olennot, joissa esimerkiksi eläimen, ihmisen tai koneen kategoriat sekoittuvat samassa entiteetissä. Groteski ei kuitenkaan mitenkään välttämättömästi synny fuusiosta, vaan sillä voidaan viitata myös ”liian” suureen tai ”liian” pieneen, kuten kääpiöihin tai jättiläisiin. Noël Carrolin (2003, 296–297) mukaan on tyypillisempää kiinnittää huomiota suureen kokoon sekä liiallisuuteen, kuin pienuuteen. Jättiläisen kaltaiset olennot siis nimetään herkemmin groteskeiksi kuin kääpiöt. Irma Perttula (2010, 46–47) nostaa esille myös biologisia ja ontologisia käsityksiämme loukkaavat kertomukset, joissa ruumiillinen epäsuhta tai liiallisuus menee niinkin äärimmäisyyksiin kuten Gogolin novellissa *Nenä* (1836). Novellin keskiössä seikkailee siis kirjaimellisesti ihmiskehosta irtonainen ruumiinosa valtioneuvokseksi pukeutuneena. Mary Russon (1995, 15) mukaan lääketieteen ja uusien teknologioiden myötä groteskius ulottuu kyborgien tapaisiin postmoderneihin ruumiillisiin olomuotoihin, joille ovat mahdollisia laaja reproduktio ja hirviömäiset metamorfoosit. Russo huomauttaa myös, että tällaiset groteskin ilmentymät (myös ajalta ennen postmodernia) voivat toimia merkkinä mahdollisista maailmoista (emt.).

Vaikka alussa mainittu hybridisyys on varsin olennainen osa groteskin ruumiillisuuden ikonografiaa, sitä käsitellään perusteellisemmin vasta seuraavassa luvussa. Luku neljä käsittelee groteskin taipumusta yhdistellä toisiinsa kuulumattomia elementtejä ja kategorioita, joten hybridisyys on valjastettu havainnollistamaan tätä ilmiötä. Karnevalismin ohella aion sivuta lyhyesti myös uudempia tutkimuksia aiheesta.

Vähemmälle huomiolle groteskin teoriassa on näin ollen jäänyt psyyke ja mieli. Peter Stallybrass ja Allon White (1986, 20–22) nostavat esille sen tosiasian, ettei groteski rajoitu kuvaamaan ainoastaan ruumiillisuutta. Myös ”ulkopuolisiksi” kulttuurissa kuvatut psykologiset ilmiöt, kuten hulluus, sairaus, kriminaali tai muu mentaalisesti poikkeavaksi mielletty kuuluu groteskin alaisuuteen. Yhteys ruumiiseen on silti löydettävissä tässäkin kontekstissa. Vallitseva kulttuuri on pyrkinyt torjumaan tämän kaltaiset ilmiöt kuvaamalla niitä juuri groteskin ruumiin termein (emt.). Kertojan

tai fokalisaation mahdollinen epäluotettavuus käsitellään tutkielmassa perusteellisemmin ja teoreettisesti taustoittaen vasta viimeisessä käsittelyluvussa, mutta se säilyy olennaisena tulkinnan taustavaikuttajana tässä(kin) luvussa. Groteskin teoriassa näkee myös toisinaan viittauksia *fin-de-siècle* -fiktioon, vaikka tätä yhteyttä ei olekaan mitenkään laajamittaisesti tutkittu. Käsittelen luvun lopussa lyhyesti myös Alexandra Warwickin artikkelia, joka etsii yhteyksiä *fin-de-sièclen*, degeneraation teorian ja luonnottomuuden käsitysten välillä.

3.1 Ruumillisuus ja väkivalta

Karnevalistisessa maailmankuvassa ruumis on hyvin keskeisessä osassa. Bahtinilainen näkemys groteskista ruumiista toimii tässä luvussa johdatuksena matkalle ruumiin tematiikkaan kohdeteksteissäni. Aiemmin jo mainittu liioittelu groteskin eräänä tyypillisempänä strategiana on osa myös Bahtinin (1995, 270) käsittelyä. Hyberbolat tässä yhteydessä liittyvät yleensä juhlinnan, ruoan ja ruumiin kuvauksiin. Bahtin aloittaa groteskin ruumiin olemuksen hahmottelun kuvaamalla Heinrich Schneeganssin teoreettista jaottelua, jota kritisoidaan riittämättömäksi ja liian sitoutuneeksi tietyn aikakauden staattiseen maailmankuvaan. Schneegansin teoria ei edes mitenkään alleviivastu käsittele ruumista, vaan kolmea komiikan lajia ja ruumillisuutta niiden sisältöinä. Näiden kategorioiden puutteellisuuksia osoittamalla Bahtin vähitellen päätyy hahmottelemaan omaa karnevalistista ruumiinkuvaansa (emt.).

Schneegans jaottelee koomisen tiukasti kolmeen tyyppiin, narrimaiseen, burleskiin ja groteskiin. Bahtin (1995, 270) vastustaa tätä luokittelua, koska se ”jättää huomiotta groteskin syvällisen ja olennaisen ambivalenssin ja pitää sitä vain kieltämisenä ja liioitteluna, jota käytetään kapean satiirisesti”. Bahtinin esittämä kritiikki on kieltämättä hyvin järjestelmällistä, ja siinä pureudutaan Schneegansin käsittelyn vajavaisuuksiin tuomalla karnevalistinen ulottuvuus mukaan aiempaa tulkintaa täydentäväksi tekijäksi. Koska tutkielmassa on jo käsitelty satiiria ja muita komiikan ilmentymiä jo edellisessä luvussa, ei Schneegansin koko luokittelun ruotiminen ole tässä yhteydessä tarpeellista. Otan silti lyhyesti esiin Bahtinin kritiikin kolmannesta kategoriasta, groteskista komiikasta, koska se toimii johdatuksena myös Bahtinilla itsellään varsinaiseen groteskin ruumiin käsittelyyn.

Schneegansin teoriassa groteskin perimmäinen olemus tulee esille liioiteltaessa kielteistä ilmiötä, jotain mitä ei pitäisi olla (‘Nichtseinsollendes’). Kahdessa ensimmäisessä kategoriassa,

narrimaisessa ja burleskissa, voi toki myös olla liioittelua. Olennainen ero on se, että tästä liioittelusta puuttuu satiirinen suhde siihen, mitä ei pitäisi olla. Groteskissa tämä liioittelu on taas viety äärimmilleen, fantastiseksi kuvitteluksi. Juuri tällainen ylenpalttisuus kuvatessa ”kielteisiä” todellisuuksia, ”sitä mitä ei pitäisi olla”, muodostaa Schneegansin groteskin komiikan ytimen. Bahtinin (1995, 272) mukaan Schneegans kuitenkin pelkistää tässä groteskin kuvan olemuksen aina satiiriseksi ja kielteiseksi. Tulkitsijan käteen jää tämän kritiikin valossa pelkkä yksittäisten ilmiöiden kieltäminen, eikä koko elämänjärjestyksen kieltäminen. Tämä taas liittyy erottamattomasti uuden ja syntymässä olevan myöntämiseen (emt.).

Bahtinin (1995, 274) mukaan Schneegansin rajoittuneisuus on havaittavissa hänen kyvyttömyydessään ymmärtää groteskin maailman suhdetta muuhun todellisuuteen: sitä, kuinka esimerkiksi esineiden ja ilmiöiden väliset rajat ovat täysin toisenlaiset kuin Schneegansin edustamassa, aikakauteen sidonnaisessa staattisessa maailmassa. Groteski ei ainoastaan liioittele, vaan se myös häivyttää ruumiin ja muun maailman välisiä rajoja, jolloin ruumis sulautuu osaksi ulkopuolista maailmaa ja esineitä. Bahtinin (emt., 275) käyttämistä kaunokirjallisista esimerkeistä hyvin kuvaava on Rabelais'n kohtaus, jossa kellotornin varjokin riittäisi hedelmöittämään naiset. Bahtin korostaa ettei tässä olennaista ole ainoastaan luostarin turmiollisuuden liioittelu, vaan ennen kaikkea laadullisten rajojen ylittyminen. Kellotorni on falloksen groteski symboli, ja koko ympäröivä konteksti vahvistaa tätä muodonmuutosta.

Bahtin (1995, 283) tuo esille ruumissa ja sen kuvauksessa tapahtuneen kulttuurisen muutoksen. Ruumiin ja ruumiillisuuden kuvauksen groteski tapa on hallinnut taiteessa ja verbaalisessa kulttuurissa iät ja ajat, etenkin kansan epävirallisessa kielenkäytössä. Epävirallisen ja tuttavallisen puheen ilmauksissa ruumis on hedelmöittävä ja hedelmöittyvä, synnyttävä ja syntyvä, ahmiva ja ahmittu, juova, ulostava, sairas, kuolemaisillaan. Tuttavallisen ja solvaavan elekielen varanto taas on ammentanut itseensä elementtejä näistä ruumiin kuvista. Tämän tradition tilalle on Bahtinin (emt., 284) mukaan kehittynyt uusi ruumiillisuuden kaanon: muuttumaton, ankarasti rajattu, sulkeutunut ja ulkoapäin esitetty ruumis. Kuva perustuu yksilölliseen ja tarkkaan rajattuun massaan, sen läpäisemättömään julkisivuun. Ruumiinosat ilmaisevat enää yksittäisen ja rajoittuneen ruumiin elämää. Myös syömisen, juomisen, sukupuolielämän ja ulostamisen merkitys on siirretty yksityiselle ja yksityispsykologiselle tasolle (emt., 285). Groteskissa realismissa korostuvat fyysiset toiminnot ovat Norbert Eliaksen (1982, 229–333) mukaan saatettu kontrollin alaiseksi sivilisaatioprosessin myötä. Näihin lukeutuvat vietinomainen käytös (aggressiivisuus, seksuaalisuus, ruokailu) sekä luonnolliset tarpeet ja ruumiintoiminnot (ulostaminen, virtsaaminen,

sylkeminen ja niin edelleen). Kontrolli on ulotettu koskemaan myös nauramista, tervehtimistä ja muuta kehonkieltä. Häpeä ja vastenmielisyys ovat tämän prosessin myötä vakiintuneet osaksi tunne-elämäämme, ja näin myös alkukantaisuutta lähenevä fyysisyys on länsimaisessa ajattelutavassa muuttunut kulttuurisesti ”matalaksi” ja torjutuksi.

Edellä kuvatut käsitykset groteskista ruumista tuovat negatiivisiksi miellettyihin asioihin positiivisia ulottuvuuksia, jotka synnyttävät vanhaan uutta ja juhlivat elämää sekä kansannaurukulttuurin rikasta kieltä. Karnevalismin teoria on groteskin tutkimustraditiossa nostettu korkean arvostuksen kohteeksi. Groteskista ja erityisesti groteskista ruumiista puhuttaessa Bahtinia on siis mahdotonta täysin sivuuttaa, mutta tässä tekstissä karnevalismin traditio lähinnä toimii kontrastina teksteille, joissa hirviömäiset elementit dominoivat suhteessa koomiseen. Käsiteltäessä väkivaltaisia kertomuksia joissa myös ruumiin konseptio on vahvasti läsnä, eivät bahtinilaiset käsitykset välttämättä istu kuvaan lainkaan. Kun *Amerikan Psykon* kertoja syö ruumista, ei kerronta syleile uutta elämää, eikä kuvauksessa ole mitään kosmista saati universaalia. Mikä merkitys silmittömällä väkivallan kuvauksella sitten oikeastaan on, vai onko sitä? Entä mikä on kielen ja kerronnan asema tässä kaikessa?

Jos jotain yhtymäkohtia bahtinilaiseen maailmankuvaan Ellisin romaanista on löydettävissä, voidaan esille nostaa ainakin teoksen kyky vähät välittää niin sanotuista hyvän maun rajoista. Teoksen ilmestymistä seurannut julkisen paheksunnan määrä riittänee oikeuttamaan tämän väitteen. Michael P. Clark (2011, 19) toteaa kuvatun väkivallan ja sen vastaanotossa syntyvien tuntemuksien olevan jopa niin äärimmäisiä, että jotkut kriitikot ovat nimittäneet teoksen kieltä jo itsessään väkivallanteoksi.

Unable to linger since there are things to be done today: return videotapes, work out at the gym, a new British musical on Broadway I promised Jeanette to take her to, a dinner reservation to be made somewhere. What is left of both bodies is in early rigor mortis. [...] One of the bodies, the one on the floor, has been defecated on and seems to be covered with teeth marks where I had bitten into it, savagely. With the blood from one of the corpses' stomachs that I dip my hand into, I scrawl, in dipping red letters above the faux-cowhide paneling in the living room, the words I AM BACK and a scary drawing which looks like this (*AP*, 294.)

Jos teoksesta on löydettävissä jonkinlainen arvomaailma tai hyvän maun mittari, on se löydettävissä lähinnä bränditietoisuudesta, eli tyylikkäästä pukeutumisesta, sisustamisesta tai oikean ravintolan valinnasta. Siinä missä aiemmin viittasin Elana Gomelin tapaan kuvata tekstiä pinnan ja spektaakkelin termin, myös Clark nostaa *Amerikan Psykon* tunnistettavimmaksi motiiviksi

merkityksen ja syvyyden poissaolon. (emt., 24). Kuvatun väkivallan äärimmäisestä graafisuudesta johtuen Clark lähestyy aihetta vanhan kirjallisuushistoriallisen käsitteen, sosiaalisen decorumin avulla.

Decorumin käsite jäljitetään usein Horatiukseen, jonka mukaan runoilijan tehtävä on viihdyttää ja opettaa luonnon jäljittelyn kautta. Jäljittelyn tulisi olla sekä eheää että esteettisesti miellyttävää, ja myös poliittisia, moraalisia ja sosiaalisia standardeja mukailevaa. Michael P. Clark (2011, 21) huomauttaa että 1600-luvulle tultaessa uusklassistinen ajattelutapa paitsi elvytti decorumin käsitteen myös muokkasi sen mimeettisiä vaatimuksia jo siinä määrin, että decorumin edellytettiin vastaavan todellisuutta. Äärimmäisimmät kriteerit vaativat esimerkiksi draamassa tapahtumien kuvaamiseen käytetyn ajan vastaavuutta reaalityodellisuuden aikaan. Nykyhetkessä decorumin käsitettä käytetään vapaammin, ja se ymmärretään yleensä jonkinlaiseksi sosiaalisen kanssakäymisen standardiksi. Tähän liitetään yleensä niinkin yleisluonteisia asioita kuten esimerkiksi hyvät käytöstavat (emt., 20–21).

Clarkin käsittelyn tueksi valikoituu uusklassisti John Drydenin käsitys decorumista. Drydenin ajattelussa kyse ei ole niinkään mistään taideteoksen ja todellisen maailman vuorovaikutuksesta sinällään, vaan paremminkin retorisesta suhteesta yleisöön. Tämä suhde on puolestaan riippuvainen sanojen ja representaatioiden välisestä erosta. Drydenin mukaan vastaanotto määrittyy sen mukaan, kuinka taide sijoittaa yleisönsä retorisesti suhteessa esitettyihin tekoihin. Kun yleisö kohtaa näytelmää seurattaessa välittömän kuvan toiminnasta, katsojat tyypillisesti suorittavat moraaliset arvionsa näkemästään kuten he suorittaisivat arvioidessaan todellisuutta. Tämä arviointiprosessi etäännyttää yleisönsä näytelmästä. Toisaalta, toiminnan verbaalisen kuvauksen lukeminen luo kerronnassa perustaa maailman ja sitä representoivien sanojen väliselle erolle. Tämä etäisyys toimii decorumia säilyttävänä tekijänä. Kuulijaa tai lukijaa lähestyvä puhuja välittää kuvatun toiminnan retorisen rakenteen avulla, ja tämä kerronnassa saavutettu side ylittää teatterilavojen illuusiot sijoittaen sekä näytelmän että yleisön historiaan ja maailmaan (Clark 2011, 21–22). Kenneth Burke (1969, 39) nimittää tätä puhuttelun prosessia ”retoriikan osoitteeksi”. Puheen kohdistaminen toiselle osapuolelle paitsi puheessa myös kirjoituksessa tai performanssissa saa meidät tietoisiksi retoriikan rakentumisesta kaikessa sosialisatiossa, ja sosialisatiossa itsestään moraalisten arvioiden luomisen paikkana. Tämän määritelmän valossa Ellisin äärimmäiset väkivallankuvaukset merkitsevät representaatioiden rajoja, joiden avulla lukijoiden on mahdollista tehdä eettisiä arvioita koskien todellisuutta, josta kokonaan uupuu yhteinen arvomaailma. Väkivallanteot jotka lähinnä kuvottaisivat meitä todellisuudessa johtavat ymmärrykseen siitä, mikä on yleisön paikka suhteessa

kerrontaan ja koko kertomukseen.

Amerikan Psykon representaation rajallisuus pelkistyy Patrickin epäonnistumiseen yrityksessään kertoa väkivallasta. Teos tarjoaa määrällisesti paljon palstatilaa nimenomaan kertojan turhautumiselle pyrkimyksessään tuoda (oletettu) sarjamurhaajan status julki. Clarkin (2011, 23) mukaan Patrickin turhautuminen on mahdollista lukea utopistiseksi impulssiksi, yritykseksi kommunikoida, joka realisoituu Patrickin kerronnan ja vastaanoton välisessä retorisisessa suhteessa. Kertoja pyrkii kaikin keinoin paljastamaan väkivallantekojaan provosoidakseen esiin vastakaikua, mutta kohtaa lähinnä vastustusta ja väärinymmärretyksi tulemisen kokemusta. Pahimmillaan yritykset kertoa jäävät täysin vaille huomiota.

Clark (2011, 23) kuvaa teoksessa esiintyvien kuvien ja sanojen ”sekoittumista” suhteessa siihen, mitä ne representoivat havainnollistuksena epäonnistuneesta kommunikaatiosta. Romaanin aloittava lause ”Abandon all hope ye who enter here” tarjoaa lukijalle alluusion kirjallisesta helvetistä, Danten *Jumalaisesta näytelmästä*. Inferno-sitaattia seuraa lisää väkivaltaa, kuolemaa ja kärsimystä välittäviä kuvia ja sanoja, joita Patrick Bateman ja hänen ystävänsä Timothy Price näkevät liikkuvan auton ikkunasta: *Les Misérables* -näytelmän julisteita bussien kyljissä, joista yhteen on Eponinen kasvojen päälle kirjoitettu sana ”dyke”, sekä pikaruokaravintolan seinään spreijattua graffittia ”fear”. Clark (emt., 24) korostaa paitsi kuvien ja sanojen konkreettista liikkuvuutta, myös niistä puuttuvaa kytköstä minkäänlaiseen selittävään viittauskohteeseen tai kontekstiin, tai edes puhuvaan subjektiin, joka kykenisi tarjoamaan kuville sisältöä. Mitä tahansa ironiaa Dante-lainaus Chemical Bankin seinällä saattaisikin välittää, hukkuu sen merkitys sekä fokalisoijana toimivalle Timothyille että yleisölle kun molempien huomio kiinnittyy seuraavaan kuvaan, joka on *Les Misérables* -mainos. Clarkin (emt.) mukaan juliste on monessakin mielessä ironinen kuva kärsimyksestä, perustuuhan kertomus kodittomuuteen ja köyhyyyteen 1800-luvun Pariisissa siinä missä nyt sen asema 1980-luvun New Yorkissa on tuottaa taloudellista hyötyä ja tarjota kuluttajille mielihyvää. Näytelmän juliste tai esitysliput esiintyvät kautta teoksen usein juuri liikkuvana kuvina, kuten tuulen mukana leijailmassa kadulla. Ne yleensä esiintyvät tilanteissa, joissa Patrickin kyvyttömyys kommunikoida johtaa todistuksiin järkyttävästä väkivallasta.

Ilmaisuvoimastaan riisutut sanat ja niihin liitetty väkivalta eivät siis löydä minkäänlaista ankkuripistettä tai kiinnekohtaa todellisesta maailmasta. Näin ollen Clark (2011, 26) sijoittaisi väkivallan ulkoasun ja todellisuuden väliselle rajalle (‘between appearance and reality’). ”Todellisuus” ymmärretään siis alueeksi jota ei ole mahdollista löytää pintaa korostavasta

maailmasta (emt.). Patrick uskottelee kykenevänsä hallitsemaan kontrolloimatonta kuvien ja sanojen kaoottista ajelehdintaa toteamalla ”Disintegration – I’m taking it in stride”, (AP, 380) mutta toisaalla hän uskoutuu sihteerilleen Jeanille sanoin ”[...] the lines separating appearance – what you see – and reality – what you don’t – become, well, blurred” (AP, 363).

Karnevalistinen ruumis kykenee ylittämään laadulliset rajansa, sulautumaan osaksi muuta maailmaa. Ellisin romaanissa taas koko ruumiin käsite on epävakaa sekä tilapäinen, ja sillä on paikkansa lähinnä vaateripustimen osassa. Rajojen veto tai niiden poissaolo sen sijaan ovat läsnä. Siinä missä Patrick koettaa paikantaa edes jonkinlaista eroa pinnan ja todellisuuden välillä, elävät teoksen muut henkilöt ikään kuin toisessa maailmassa, jossa mitään rajoja ei ole. Henkilöhahmot puhuttelevat ympärillään olevia ihmisiä millä tahansa nimillä, käyvät näennäisiä dialogeja joissa osapuolet keskustelevat täysin eri asioista, uskottomuus on kertomuksessa varsin yleistä ja merkitykselliset ihmissuhteet loistavat poissaolollaan. Siinä missä kaikki muu (väkivalta mukaan lukien) on merkityksetöntä ja korvattavissa, muodin kieli säilyy stabiilina siinä missä väkivallan diskurssi epäonnistuu. Patrickin kyvyttömyys herättää minkäänlaisia vastareaktioita verihurmeisilla tunnustuksillaan on toiminut usein myös perusteena tulkinnoille kertojan epäluotettavuudesta.

Myös Irma Perttula (2010, 32–39) käsittelee decorumin rikkoutumista groteskin strategiana, tosin hieman erilaisista lähtökohdista kuin Michael P. Clark tai John Dryden. Näissä rikkomuksissa on myös useasti yhteys ruumiillisuuteen. Esteettisen decorumin ylitys viittaa Perttulalla (emt., 33) lajien sekoittumiseen, eli jo tutkielman alussa mainittuun Erich Auerbachin *Stilmischungin* käsitteeseen. Groteski rikkoo klassisen estetiikan ihanteita sekoittamalla lajeja ja tyylejä, tragediaa ja komediaa, korkeaa ja matalaa, kauheaa ja naurettavaa. Groteski on tässä valossa polaarinen ilmiö. Se paitsi yhdistelee kategorioita, myös samantakaisesti tekee eroa, sulkee ulkopuolelleen (emt., 34). Esteettisen ohella voidaan puhua sosiaalisen ja poliittisen decorumin rikkomuksista. Geoffrey Galt Harphamin (1982, 74) mukaan kaikki decorumin systeemit perustuvat tavoitteeseen erottaa marginaalinen arvokkaaksi mielletystä. Tämä erottelu taas on toiminut valtakulttuurien ideologioiden vakiinnuttamisen kivijalkana (emt.). Poliittisella decorumilla tarkoitetaan siis vallalla olevia normeja, arvoja, kulttuurin tarjoamia vakiintuneita käsityksiä ja merkityksiä. Perttulan (2010, 37) mukaan muun muassa inversio, degradaatio ja yhdistely ovat juuri groteskin olennaisimpia keinoja murtaa idealisoivaa ajattelua. Perttula käyttää esimerkkinä muun muassa Paddy Dignamin hautausta James Joycen *Odyssseuksessa* (1922), jossa mätänevä ihmisruumis kuvataan pelkäksi lannoitteeksi. Ylevänä pidetty kuoleman ja paratiisin pääsyn tematiikka siirtyy tässä bahtinilaisittain määriteltynä materiaalis-ruumilliselle tasolle.

Uudemman tutkimuksen piirissä yhteyksiä groteskiin ruumiiseen on hahmotellut muun muassa David Robertson (2011), jonka tulkinnan kohteena ovat David Almondin lasten- ja nuortenkirjat. Almondin tuotannosta löytyy myös alleviivatulla tavalla groteskeja, hybridisiä hahmoja, mutta Robertsonin huomion keskiössä ovat kertomukset *The Fire-Eaters* (2003) ja *Jackdaw Summer* (2008) joissa tämä yhteys on hienovaraisempi. Näissä teksteissä groteski ruumis sekä myös jossain määrin groteski tajunta, hulluksi tulemisen kokemus, peilaavat laajemmalla tasolla sivilisaation vääristyneitä puolia. Esimerkiksi *Fire-Eatersissa* tapahtumien taustalla vaikuttaa meneillään oleva Kuuban ohjuskriisi, ja yhteiskunnan hylkiöksi kuvattu, hulluuden partaalla keikkuva tulennielijä McNultyn hajoava psyyke on vaurioitunut sotatraumojen vuoksi. Mary Russo (1995, 9) muistuttaa että etenkin kayserilaisen groteskin näkökulmasta kummalliset ja kammottavat ruumiinkuvat eivät ole koskaan täysin erotettavissa psyykestä, joka käyttää normista poikkeavia kehon kuvia ikään kuin ”lavasteenaan”. Tulennielijä McNultyn ”luonnottomuus” johtaa Robertsonin (2011, 242) mukaan myös juurensa itse tulennieleminen aktista, jossa tulen ja kehon, luonnottoman ja luonnollisen, inhimillisen ja epäinhimillisen rajat ylittyvät.

Myös Mary Russo tutkii ruumiillisuuden kategoriaa. Russon (1995, 6–7) mukaan tapa positoida groteski pinnalliseksi ja marginaaliseksi rinnastuu tapoihin konstruoida naiseutta. Russo etsiikin yhteneväisyyksiä groteskin ja sukupuolen esittämisen tapojen välillä sillä groteski on feminismiin ”outo sisarus”, jossa sekalaiset kokonaisuudet, etnisyyt ja queer-teoria kohtaavat (emt., 13). Russo hyödyntää groteskin tapaa asettaa ristiriitaan ”korkean” ja ”matalan” rekisterit, alhaisen ja subliimin vuoropuhelun, sekä vapautumisen diskurssit (emt., viii). Groteskin käsite yhdistyy usein termiin grotto, luola: matalaan, kätkeytyyn, maalliseen, pimeään, ja viseraaliseen. Luolan metafora liitetään taas Russon (emt., 1) mukaan naisen anatomiaan. Nämä naiseuden maallisuuteen, materiaaliseen ja arkaaiseen groteskiin liittävät mielikuvat ovat edesauttaneet positiivisen ja alkuvoimaisen, kulttuurisen naiseuden muodostumista ja myös inspiroineet useita taiteilijoita. Ruumiin eritteet kuten veri, hiki, kyynel ja uloste jotka on kulttuurisesti sijoitettu kauhun ja vastenmielisyyden alueelle, kuuluvat Russon (emt., 2) mukaan myös naiseuden piiriin, abjektion luolaan⁶. Russon tutkimus pyrkii ottamaan kantaa 1900-luvun feminismiin, joka on kirjoittajan mukaan liian vahvasti linkittynyt normaaliin ja konventionaaliseen jättäen näin vähälle huomiolle outouden ja vierauden sanallistamisen.

6 Abjektia on ennen Russoa käsitelty erityisesti Julia Kristeva (1982). Kristevalle (emt., 9–12) abjekti merkitsee välitilaa, vyöhykettä tai virtausta. Abjekti ei siis ole varsinaisesti subjekti eikä objekti, ja se liitetään usein likaan ja ruumiin rajoja rikkoviin nesteisiin (kuten kuukautisvereen), sekä feminiinisyyteen.

Palatakseni Ellisiin, vaikuttaisivat kertojan yritykset kuvata väkivaltaa jättävän Patrickin vain yksisuuntaiseen vuorovaikutukseen, vaille kaivattua reaktiota. Michael P. Clarkin (2011, 34) yhteenvedon mukaan retoriikan osoite velvoittaa vastaanottajansa eettisesti tehden eroa tekstissä kuvattujen tekojen ja retorisen toiminnan, kerronnan, välillä. Samanlainen erottelu voidaan tehdä lukijan ja henkiahmojen suhtautumisen välillä, etenkin kun Patrick puhuu heille tai heistä väkivallan kohteina. Paljastamalla representaation rajallisuuden, Ellis kiinnittää huomiomme kertovan tekstin illuusioista poispäin kohti itse kerrontaa, joka luo sosiaalisen suhteen lukijaansa retoriikan osoitteen kautta. Tämä taas tekee Clarkin mukaan eettisestä lukemisesta sekä mahdollista että suotavaa (emt.). Se, mitä eettisellä lukemisella tässä oikein tarkoitetaan, jää hieman hämärän peittoon: Tahtooko Clark sanoa, että kerronnallisia kuriositeetteja tulkitsemaan kykenevä lukija kykenee sijoittamaan *Amerikan Psykon* todellisuuteen jonkinlaisen ylhäältä annetun arvomaailman? Ja jos, niin minkälainen arvomaailma on kyseessä, mikäli se sisällyttää itseensä muutakin kuin fiktion sisällä jo lähtökohtaisesti asemansa vakiinnuttaneen bränditietoisuuden?

Clarkin artikkelissa suhtaudutaan varauksellisesti tulkintoihin kertojan epäluotettavuudesta. Tätä perustellaan sillä, että kertojalla ei ole minkäänlaista ”syvyyttä”, tajuntaa, josta nämä fantasiat voisivat kummuta niitä kuvaavien sanojen jäädessä eristyksiin. Sanat eivät myöskään Clarkin (2011, 33) mukaan tavoita mitään viittauskohteita tekstin ulkopuolisessa maailmassa. Vaikka kertoja ei juurikaan saavuta kuulluksi tulemisen tavoitetta, häilyy Patrick silti jossain syvyyden ja pinnan välillä, etsien kosketusta itseensä ja muihin. Poikkeuksellista koko romaanissa ja sen kuvaamissa ihmissuhteissa on kertojan ja sihteeri Jeanin välinen suhde. Vuorovaikutus Jeanin kanssa on selkeästi menestyksekkäämpää kuin kertojan keskiverto kommunikaatio muiden hahmojen kanssa. Kohtaamiset sihteerin kanssa saattavat Patrickin myös edes hetkellisesti tilanteisiin, joista sekä kertoja että lukija ovat tunnistavinaan jonkinlaista todellista merkitystä. Clark jopa itse ottaa esille lainauksia tekstistä, jotka demonstroivat tällaista huojuntaa: ”The baby stares at Jean and me. We stare back. It’s really weird and I’m experiencing a spontaneous kind of internal sensation, I’m feeling I’m moving toward as well as away from something” (AP, 365–366). Clarkin näkemys epäluotettavuuden mahdottomuudesta näyttäytyy tällaisten otantojen valossa vähintäänkin kyseenalaiselta.

Groteskin ruumiin teoretisointi on useasti voimakkaasti sidoksissa visuaaliseen outouteen ja epäsuhtaan, jonkinlaiseen poikkeamaan, liiallisuuteen tai puutteeseen. Erityisesti karnevalistisen tradition yhteydessä myös väkivalta voi näyttäytyä hulppeana pieksemisenä, jossa sekä toiminnan että kielen tasolla alennetaan ylevää. Bahtin kritisoi Rabelais-käsittelyssään kovasanaisesti

ruumiillisten kuvastojen kulttuurista muutosta ja tendenssiä tukahduttaa kansannaurun kieli. Erityisesti postmodernille ajalle tultaessa on paikoin suorastaan hankalaa nimetä aiheita ja esitystapoja, jotka herättäisivät vastaanotossa absoluuttista kauhua tai paheksuntaa. Toisaalta *Amerikan Psykon* kaltaisissa äärimmäisen lohduttomissa ja absurdeissa fiktioissa joissa raaka väkivalta kohtaa murtuvan kerronnan, on teksteistä yhtä lailla hankala löytää yhteyksiä bahtinilaiseen maailmankuvaan, jossa kuolemakin juhlii elämää ja solvauksissa on läsnä juhla. Karnevalismin keskeisin ongelma onkin kenties sen voimakas kiinnittyminen aikakauteen, eli keskiaikaan ja renessanssiin.

Brutaalit väkivallan ja kuoleman kuvaukset yhdistettynä katkonaiseen, puolitiehen jäävään diskurssiin jättäytyvät implikoimaan paitsi kulutuskulttuurin kritiikkiä, myös ennen kaikkea groteskia ratkaisemattomuutta. Näin tapahtuu ennen kaikkea mikäli harkitsemme groteskia alisteisena epäluotettavuudelle. Lukijan onkin äärimmäisen vaikea päättää, onko veri tappajan käsissä konkreettista vai ainoastaan kuva kertojan mielessä. Mieli taas onkin groteskin tutkimuksessa hieman marginaalin jäänyt alue, jota käsittelen seuraavaksi.

3.2 Introspektio ja kriminaalin kokemus

1800-luvun lopulla groteskin käsitteessä alkoi syntyä muutos. Siirtymässä oli kyse puhtaasta taidehistoriallisesta tai esteettisestä käsittelystä kohti epämääräisempää ja salaperäisempää, kokemuksellisempaa kategoriaa: Groteski paikannettiin nyt myös sisäiseksi tilaksi, kammottavuuden ja kriminaalin elämykseksi. Mary Russon (1995, 8) mukaan ”uusi” synkeä groteski liikkuu kohti yksilöllistä, sisäistä fantasiaa ja introspektiota, sosiaalisen inertian riskin häilyessä taustalla. Käsitteen syntyessä yhteydessä romantiikan subliimiin, synkeä groteski assosioituu psyykeen elämään, ja erityisesti oudon ja kriminaalin kokemukseen. Groteskin teoriassa käytetään usein termiä ”introspektio”, jolla viitataan behavioristisessa psykologiassa itsehavaintoon perustuvaan tiedonkeruumenetelmään. Wolfgang Kayser tutkimuksessaan 1800- ja 1900-lukujen eurooppalaisesta kirjallisuudesta ja taiteesta viittaa laajalti E.T.A Hoffmaniin ja saksalaisiin romantikkoihin, ja laajentaa kauhun kokemuksen kuvausta tuomalla siihen mukaan vieraantumisen käsitteen. Tätä näkemystä on tyypillisesti tutkimuksessa nimitetty kayserilaiseksi groteskiksi, joskin esimerkiksi Irma Perttula käyttää nimitystä subjektiivinen groteski. Mary Russo taas pyrkii

erottamaan tämän suuntauksen karnevalismista käyttämällä termiä ”uncanny”⁷, eli outo, kammottava.

Karnevalistisen maailmankuvan jäädessä taka-alalle fokus kääntyy siis kohti subjektiivisempaa, ihmismielen pimeämpiä sopukoita luotaavaa groteskia. Vieraantumisen kokemus lukemisessa syntyy esimerkiksi kohdatessa niinkin ambivalentti kertoja kuin *Kellopeli appelsiinin* Alex. Kertojan sadistinen ajatusmaailma toisaalta herättää vastustusta, mutta samanaikaisesti Alexin itsensä kokema väkivalta saa toivomaan jonkinlaista helpottavaa käännettä. Myötätuntoisemmassa lukijassa se kenties herättää jopa empatian tunteita julmaa raiskaajaa kohtaan. Aiemmat lainaukset kertojan perhe-elämästä ja vankilassa vietetystä ajasta (kts. luku 2.1) havainnollistavat kertojan taipumusta paljastaa todellisia näkemyksiään mieluummin lukijalle kuin niinkään muille fiktion sisäisille osapuolille. Alexin uskoutuminen on omiaan lisäämään kammottavuuden vaikutelmaa. Lukija jää jonkinlaiseen intiimiin vuorovaikutukseen saadessaan ensi käden tietoa kertojan väkivaltafetisseistä, mutta kokee välillä merkittävää epätietoisuutta siitä, onko muodostettu suhde oikeastaan lukijan ja kertojan, vai lukijan ja tekijän välinen.

And, slooshying with different bliss then before, I viddied again this name on the paper I had I'd razrezzed that night, a long time ago it seemed, in that cottage called HOME. The name was about a clockwork orange. Listening to the J.S. Bach, I began to pony better what it meant now, and I thought, slooshying away to the brown gorgeousness of the starry German master, that I would like to have tolchecked them both harder and ripped them to ribbons on their own floor. (CO, 30.)

Alexin kokemus on kaikessa banaaliudessaan kenties juuri siksi niin vieraannuttava, koska kertojan todellisesta ideologiasta on mahdotonta hahmotella mitään ehdotonta tulkintaa. Kerronnassa esiin nousevat paradoksit tekevät Alexin mielestä vaikeasti saavutettavan tilan, jossa asioita jätetään sanomatta tai ajatukset sanallistuvat ristiriidassa suhteessa muuhun kertomukseen.

Alexin diskurssissa ilmenee hyvin kohosteisena itsetietoinen, omaa kertojuutta linjaava sävy. Hän esittäytyy lukijalleen termein kuten ”Your Friend and Humble Narrator”, sekä puhuttelee yleisöä persoonapronominilla ”You”. Tarinan välittäjänä hän myös paikoitellen etäännyttää itsensä tapahtumien kuvaamisesta korostaen samalla omaa valtaansa kertomuksen etenemiseen esimerkiksi todetessaan asioita kuten ”They were terrible grahzny lot really, and I didn't enjoy being with them, O my brothers, any more than you do now, but it won't be for much longer” (AP, 68). Alexin vankila-aikana kerronnassa ilmenee myös omituisia lapsuksia, joissa kertojan diskurssi ikään kuin

7 Nimitys on epäilemättä peräisin johdannossa mainitusta Freudin esseestä ”Das Unheimliche” (1919, jonka englanninkielisen edition nimi on ”The Uncanny”).

vuotaa muualle tarinamaailmaan.

So I went over to the starry stereo and put on J.S. Bach's *Wachet Auf* Coral Prelude and in these grahzny vonny bastard criminals and pervers came shambling like a lot of broke-down apes, the warders of chassos like barking at them and lashing them. And soon the prison charlie was asking them: "What's it going to be then, eh?" and that's where you came in. (CO, 67.)

Lausahdus "What's it going to be then, eh?" rytmittää kerrontaa läpi romaanin. Useasti se toimii kappaleen aloittavana lauseena. Edellisessä lainauksessa fraasi siirtyy oudolla tapaa kertojan diskurssista vankilapapin suuhun. Ajatuksen lopussa yleisö huomioidaan toteamalla "and that's where you came in", ikään kuin lukija ei olisi jo läsnä. Kerronnan rakenne näyttäytyy tällaisissa yhteyksissä siinä määrin keinotekoiselta, että lukija alkaa epäillä olevansa koko ajan jonkinlaisen manipulaation kohteena.

Burgessin teosta on yritetty asettaa jonkinlaisen moraalisen kehityskertomuksen raameihin, jossa kertoja lopulta muuttuu kuin muuttuukin "kansalaiseksi", halukkaaksi omalta osaltaan ylläpitämään yhteiskuntajärjestystä. Vankilasta vapautumisensa jälkeen Alex niin sanotusti parantuu, ja kertojan aiemmin niin trivialiteetin kyllästämä tajunta alkaa saada myös inhimillisiä ja empaattisia vivahteita. Kertojan uuteen agendaan kuuluvat perhe-elämä ja yhteisöön kuulumisen kokemus. Teoksen lopussa valmistaudutaan siirtymään toiseen aikaan, nuoruudesta aikuisuuteen.

But where I itty now, O my brothers, is all on my oddy knocky, where you cannot go. Tomorrow is all like sweet flowers and the turning vonny earth and the stars and the old Luna up there and and your droog Alex all on his oddy knocky seeking like a mate. And all that cal. [...] But you, O my brothers, remember sometimes thy little Alex that was. Amen. And all that cal. (CO, 148–149.)

Lukijan pääsy "pahan" tajuntaan on tietysti sinällään jo kiehtova matka. Loputon julmuuksilla mässäily kuitenkin uhkaa aina turruttaa yleisönsä, eikä groteskissa ole muutenkaan kysymys moralisoinnista. Irma Perttula (2010, 242) muistuttaa että groteskin transgressiivinen luonne näyttäytyy paremminkin tavassa paljastaa, näyttää todellisuus jossa kaikki on mahdollista. Pääsy joka lukijalta avoimesti evätään on siirtymävaiheen päässä häämöttävä tulevaisuus, jossa kaikki on kenties paremmin tai sitten ei. Kerronnan aihe ja kyyninen esitystapa jättäytyvät jännitteeseen, josta on vaikea vetää minkäänlaista varmaa johtopäätöstä siitä, mitä kertoja todella ajattelee fiktion oletetusta arvomaailmasta. Epätietoisuuden tunne itsessään vieraannuttaa ja synnyttää pahaenteisyyden tunnelman paljon tehokkaammin kuin eksplisiittinen hirviömäisyys. Ironista kyllä, myös psykologian saralla behavioristit päätyivät vastustamaan ensimmäisen persoonan näkökulmaan pohjautuvaa tiedonhakua, koska introspektioon perustuvia tutkimustuloksia pidettiin

epäluotettavina.

3.3 Groteski ja *fin-de-siècle*

1800-luvun lopun Ranskan symbolistisen taiteen esiinnousu ja belle époque -aikakausi yhdistetään usein *fin-de-siècle* käsitteeseen. *Fin-de-siècle* on kulttuurihistoriallinen termi, jota näkee käytettävän aikalaisilmapiirin ja taiteen luonnehdinnassa, puhuttaessa dekadenssin ihannoinnista ja uuden ajan odotuksesta vuosituhannen vaihteen kynnyksellä. Vaikka dandyn käsite itsessään on huomattavasti vanhempi kuin *fin-de-siècle*, yhdistetään edellinen silti herkästi jälkimmäiseen henkilöiden kuten Charles Baudelairen kautta. Alexandra Warwick (2011, 163) löytää *fin-de-siècle* -fiktiosta ”liiallisuuden” ja ”riittämättömän” (‘excess/lack’) välisen jännitteen, jota hän lähestyy degeneraation käsitteen välityksellä.

Lähtökohtana Warwickille (2011, 161–162) toimii Darwinin (1859) *Lajien synty*. Darwinistista optimistista kehitysjatettelua varjostivat jo teoksen itsensä sisällä erilaiset taantumuksen ja sukupuuton ilmenemismuodot. *Lajien synnyn* vastapainoksi syntyikin tutkimusta, joka heijasteli luonnonvalinnan käsitettä poliittisiin, kulttuurisiin ja sosiaalisiin konteksteihin. 1880- ja 1890-lukujen lamat, imperialistiset kiistat ja uskonnollisen elämäkatsomuksen suosion heikkeneminen johtivat kehityksen taantumiseen: regressioon, dekadenssiin ja degeneraatioon. Moraalinen rappio, sivilisaatioiden tuhoutuminen ja muut vastaavat ilmiöt todentavat degeneraatiolla olevan jo pitkä historia takanaan, mutta Warwickin (emt., 163) mukaan vasta 1800-luvun lopun jälkidarwinistinen biologia toi sille laajalti levinnyttä uskottavuutta. Warwick (emt.) näkee degeneralistisessa ajattelussa vaikutteita, jotka ovat peräisin ”luonnottoman” ja ”groteskin” käsitteistä. Warwick nojautuu hyvin pitkälti Max Nordaun teokseen *Degeneration* (1892), jota voidaan hänen mukaansa pitää jonkinlaisena degeneraation teoriana. Nordaun asenne taiteeseen on paikoin vähintäänkin moralistinen, ja teoksessa hyökätään erityisesti ”rappioituvaa” taidetta, kuten juuri *fin-de-siècle* vastaan.

Degeneraatio määritellään Nordaun ajattelussa jonkinlaiseksi kammottavaksi (‘deviant’) vääristymäksi alkuperäisestä. Warwick (2011, 164) muistuttaa, ettei Nordau ole mitenkään ensimmäinen lajissaan pohtiessaan kuinka alkuperäisestä kasvaa jotain muuta. Päinvastoin, Aristoteleen ajoista lähtien on käyty keskustelua siitä, kuinka luonnollisesta tuotetaan luonnon,

alkuperäisestä eriävä, täydellisestä hirviömäinen, ja niin edelleen (emt.). Nordaun teoretisoinnin perusteella voidaan olettaa, että potentiaali vääristymiin on jo jossain muodossa olemassa ”alkuperäisessä”, ja suurin riski poikkeamien syntyyn ja variaatioon on alkuperäisen muodon reproduktion vaiheessa. Vääristymien ilmentymisen varalle Nordau kehitti neljä konseptia: variaatio, non-variaatio, menetys ja liiallisuus. Nämä saattavat vaikuttaa binäärisiltä vastinpareilta mutta eivät sitä ole, vaan kyse on pikemminkin kompleksisesta vuorovaikutuksesta joka saattaa sisältää niin negatiivisia kuin positiivisiakin merkityksiä. Esimerkiksi variaation käsitteellä voi olla positiivinen, darwinistinen merkitys, tai negatiivinen, vääristymää alkuperäisestä ilmentävä lataus (emt., 164–165). Vääristymien ambivalentti olemus muistuttaa groteskia häilyvääisyyttä, jossa kauhu ei välttämättömästi ole mikään mustavalkoinen ilmiö.

Nordaulle taide ja kulttuuri olivat merkittäviä sivilisaation tilan ilmentäjiä, ja hän oli erityisen huolissaan kulttuurin muutoksista jotka myötäilivät jollain tapaa teoriaa ”vääristymästä alkuperäisestä”. Warwickin (2011, 170) mukaan edellisessä on kyseessä huoli lisääntymisestä, alkuperäisen ja kopion välisestä suhteesta. Tähän hän etsii analogioita kulutuskulttuurin ja massatuotannon kritiikistä, tietynlaisten esineiden loputtomasta toisentamisesta. Nordau itse taas sovelsi edellä mainittua ajattelua kulttuurisen tuotannon saralla. Uudet kulttuuriset muodot edustivat hirviömaisyyttä, vääristynyttä ajattelua, ja näin ollen myös tulevaisuuden taide tulisi pelkistymään merkityksettömäksi ja alkukantaiseksi (emt.).

Aiemmin mainittu kulttuurisen paradigman liukuma syvyydestä pintaan ja speaktaakkeliin Ellisin romaanissa heijastelee kammottavalla tavalla liiallisuuden ja puutteen välistä jännitettä, loputonta materian määrää suhteessa hupenevaan todellisuuden ja merkityksen tajuun. Patrick Bateman on helppo nähdä postmodernina dandyna, joka antautuu ylettömälle dekadenssille jääden kuitenkin ”puutteelliseksi”. Tämä näyttäytyy muun muassa kyvyttömyydessä kommunikoida, Patrickin epäonnistumisessa luoda vakaa kertojan positio josta puhutella yleisöään ja tuottaa todellista merkitystä kantavaa diskurssia. Taiteen ja kulttuurin asema on kohdeteksteissään usein välineellinen: Wall Streetin yökerhoissa soivat kaupalliset hitit, klassikot kuten *Les Misérables* eivät enää omaa juuri mitään taiteellista itseisarvoa vaan niiden funktio on lähinnä tuottaa voittoa siinä missä matalakulttuurisempienkin taidemuotojen. Burgessin dystopiassa lukeminen on lähinnä tietyn sosiaaliluokan harrastus. Alexin mieltymys klassiseen musiikkiin on *Kellopeli appelsiinissa* hyvin erottuva piirre, joka saa varsin ironisia sävyjä kun korkeakulttuuri muuttuikin hirviömäiseksi vallan välineeksi. Bunny Munro on hullaantunut pop-tähtiin kuten Kylie Minogue ja Avril Lavigne, mutta lähinnä ulkomusiikillisista syistä. Nordaun uhkakuvat kulttuurin rappioitumisesta eivät näissä

toteudu primitiivisyyden osalta, eli kertomuksissa ei millään tasolla niin sanotusti palata luontoon. Taiteen asema yhteiskunnallisena peilinä kylläkin heijastelee kertakäyttöisyyttä, toivottomuutta ja kulttuurin voimattomuutta vallankäytölle alisteisena.

Klassinen *fin-de-sièclen* aikalaisteos, Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuva* ilmestyi 1890. Ihmettelen groteskin tutkijoiden vähäistä kiinnostusta romaaniin, onhan kyseessä hyvin selkeä kammottavan ja yliluonnollisen metamorfoosin kuvaus, sekä tematiikaltaan ihmisen pimeään puoleen keskittyvä kertomus. Wilden tekstissä dekadenssilla on ajanhengen mukaisesti suuri rooli, mikä ei tosin estänyt moralistista vastaanottoa aikalaiskritiikissä. Dorian Gray on poikkeuksellisen kaunis nuori mies, joka Narkissoksen hengessä viehättyy niin syvästi omasta muotokuvastaan että alkaa pelätä vanhenemista. Intensiivinen kaipuu ajan ylittävään kauneuteen ajaa päähenkilön vähitellen rappioon, murhaan sekä omaan kuolemaan. Alamaailman ja prostituoitujen pariin päätyvä Dorian on ennen kaikkea moraalisesti taantunut, välinpitämättömäksi ja kyyniseksi vähitellen muuttuva. Degeneraation uhkakuvien valossa hän on myös vääristynyt, kammottava poikkeama alkuperäisestä. Alexandra Warwick (2011, 173–175) analysoi epärealistisia elementtejä sisältäviä kertomuksia degeneraation näkökulmasta, kuten muun muassa Bram Stokerin *Draculaa* (1897). Warwick viittaa vampyyrien lisääntymiseen jonkinlaisena sarjatuotantona, jossa veri korvaa genetiikan. Saman veren virratessa olennosta toiseen variaatiota ei ilmene ja vampyyrit säilyvät samanlaisina. Wilden romaanissa moralistinen huoli taantumuksesta ja reproduktion kysymyksistä voisi takertua teoksessa käsiteltyihin homoseksuaalisiin suhteisiin. Nämä ainakin tarjosivat sisältöä aikalaiskritiikille.

Degeneraatiota ilmentävät fiktiot ovat usein apokalyptisia kertomuksia, joissa esimerkiksi vuraat yhteiskunnat vajoavat jollain hyvin konkreettisella tavalla rappeutuneeseen, jopa esiteolliseen tilaan. Tällaisessa kuvauksessa esimerkiksi suo tai muu kasvillisuus valtaa kaupunkitilan, eläimet lisääntyvät muodostaen luonnottomia hybridejä, kulkutaudit ja infektiot leviävät. Moderneissa tai postmoderneissa kertomuksissa asetelma voi olla hyvin toinen. Yhteiskuntakuvaus voi pohjautua viimeisempään teknologiaan ja tieteeseen, joiden voisi olettaa lisäävän hyvinvointia. Hirviömäisyyden elementit kasvavat tällöin jostain ihan muusta, mahdollisesti jopa edistyksestä itsestään. Valtio voi olla Burgessin romaanin mukainen valvontayhteiskunta, jossa kansalaiset elävät tiukan kontrollin alla ja liiallinen yksilöllisyys näyttäytyy vääristymänä normista, joka pyritään tukahduttamaan. Regressiiviset piirteet näyttäytyvät lähinnä moraalisten absoluuttien poissaolona, etiikan rappiona.

Myös Mary Russon tutkimuksessa variaatio ja sille likeiset moodit ovat olennaisessa osassa. Russo (1995, 11) puhuu riskinoton esitystavoista, joissa on varaa sattumille. Näissä ilmenee samankaltaisuutta suhteessa degeneraation teoriaan, sillä erotuksella että Russolle poikkeamat normista edustavat mahdollisuutta vastustaa esimerkiksi ruumiillisten kategorioiden kulttuurista normalisointia. Edistyksen ja rationaalisuuden ihanteet ovat Russon mukaan pyrkineet erottautumaan ”virheistä”, kuten melusta, dissonanssista tai hirviömaisyydestä (emt.). Nykyajan keikarit kuten Patrick Bateman sen sijaan elävät todellisuudessa, jossa esimerkiksi ympäröivä häly ei edusta minkäänlaista poikkeamaa, vaan paremminkin normia. Ellisin teoksessa ravintoloiden ja yökerhojen meteli latistaa ja suorastaan hukuttaa henkilöiden keskinäisen kommunikaation, tehden siitä katkonaista ja merkityksetöntä. Käsitteet siitä mikä edustaa normia ja mikä vääristymää ovat aina sidoksissa aikaan ja paikkaan, ja myös käsiteltävän fiktion sisäiseen todellisuuteen.

4 GROTESKI INKONGRUENSSI

If we can draw the human body in the perfection of its grace and movement, we have no business to take away it's limbs, and terminate it with a bunch of flowers. (John Ruskin; viitattu teoksessa Russo 1995, 5.)

Inkongruenssin käsitteellä viitataan ristiriitaiseen, yhteensopimattomaan. Inkongruenssin olemusta groteskia vahvasti määrittävänä piirteenä perusteltiin jo tutkielman alussa, onhan kyseessä ainoita kuvailevia termejä joista tutkimustradition sisällä vallitsee melko lailla yksimielisyys. Biologisten tai ontologisten käsityksiemme valossa ”sopimattomana” näyttäytyvä yhdistely voi toteutua usealla tavalla. Kenties tyypillisin groteski on hybridi, jossa totunnaiset käsityksemme esimerkiksi taksonomioista rikkoutuvat: olento, jossa ihmis-, eläin-, tai kasvikunnan piirteet jollain tapaa yhdistyvät. Irma Perttulan (2010, 44) mukaan esimerkiksi mytologioiden piirissä jollain tapaa epäsuhtaiset olennot kuten kentaurit, kykloopit ja kerberokset edustavat groteskia. Groteskin tulkintoissa aiheena esiintyy myös muodonmuutos, joka on usein hybridinen itsessään. Näissä kertomuksissa esimerkiksi ihminen muuttuu eläimeksi, tai jollain muulla tapaa fyysisesti epämuotoiseksi. Muutos ilmentää usein jonkinlaista kerronnallista merkitystä, se voi sisältää satiirisen kannanoton tai se voi toimia heijastumana kertojan sisäisestä tilasta.

Hybridisyys ja metamorfoosi ovat siis läheisesti toisiinsa linkittyviä teemoja, tulkinnallisesti kenties jopa samaa maaperää. Tässä luvussa näitä kahta käsitellään silti erillisinä alalukuina. Tarkoituksena tässä ei ole keinotekoisesti erottaa kahta toisilleen vahvasti likeistä aihetta miksiäkään omiksi kategorioikseen. Sen sijaan kyseessä on pyrkimys lähestyä koko inkongruenssin laajaa kirjoa sieltä, missä yhdistely toteutuu kaikista räikeimmällä tavalla. Räikeällä viitataan tässä fuusioon, joka on yleensä ennen kaikkea fyysisesti ja biologisesti normeja uhkaava. Tästä etenen inkongruenssiin, joka saattaa myös ilmetä paljon hienovaraisemmin. Irma Perttulan (2010, 64) mukaan inkongruenssin ilmenemismuotoja voivat olla niin ikään metaforat, vertaukset, eläinten tai esineiden käyttäytymistä luonnehtivat verbit tai adjektiivit, jotka ovat semanttisesti yhteensopimattomia toimivan inhimillisen subjektin kanssa. Luvun lopussa käsitellään aiheiden ja esitystapojen ristiriitaa, sekä yleensä genreen liitettyjen elementtien, realistisen ja fantastisen yhtymäkohtia. Tarkoituksena on sivuta myös groteskin tradition historiaa, sekä tapausesimerkkejä kohdetekstieni ulkopuolelta. Tämä koskee erityisesti lukua 4.2, jossa groteskia muodonmuutosta lähestytään Franz Kafkan avulla.

4.1 Hybridisyys

Groteski fuusio on vähintään yhtä vanha ilmiö kuin koko groteskin käsitteen tunnettu historia. Bernard McElroy (1989, 182) mukaan groteski on ollut läsnä jo paleoliittisissa luolamaalauksissa, joissa eri kategoriat, kuten eläin- ja ihmislajit, yhdistyvät hybridisiksi kokonaisuuksiksi. Kenties merkittävimmän taidehistoriallisen groteskin katsauksen luonut Wolfgang Kayser (1983, 19–21) toteaa termin alkuperän olevan lähtöisin Italiasta. Käsitteet *la grottesca* sekä *grottesco* viittaavat sanaan *grotto*, suom. luola. Nämä käsitteet puolestaan syntyivät 1400-luvun Roomassa palvelukseen hämmennyttä vastaanottoa, jonka maan alta paljastunut keisari Neron palatsi ja sen sisätilat vallannut vallitsevaa luonnonjärjestystä järkyttänyt ornamentiikka saivat aikaan. Domus Aurean taiteessa yhdistyivät harmoniaa, staattisuutta ja luonnollisia kategorioita uhmaavat hybridit. Kokonaisuudet saattoivat sisältää niin ornamentiikkaa kuin myös ihmis-, eläin-, kasvi-, ja esinemaailman elementtejä. Tällaisen aikalaiskontekstissaan radikaaliksi mielletyn yhdistelyn on tyypillisimmin katsottu olevan jonkinlainen groteskin taiteen ensiesiintyminen, josta lajin historialliset katsaukset tyypillisimmin lähtevät liikkeelle (emt.). Harhaanjohtavaa tässä linjauksessa on toki se tosiasia, että groteskit piirteet taiteessa ovat esiintyneet ihmiskunnan historiassa jo paljon kauemmin. Itse käsitteen historiallisena lähtökohtana Domus Aurean löydöksiä sen sijaan voidaan pitää.

Renessanssin aikainen käsitys groteskista ei sisällyttänyt itseensä ainoastaan villiä yhdistelyä toteuttavaa ornamentiikkaa. Kayser (1983, 21) muistuttaa käsitteen merkityksestä paitsi huolettomana ja fantastisena, myös samanaikaisesti uhkaavana ja pahaenteisenä. Tällainen yhdistelmä astuu tutun maailmamme kynnyksen yli toiseen, määrittelyjä pakenevaan ja tuntemattomaan todellisuuteen. Tässä todellisuudessa eloton yhdistyy elolliseen, kuten kasveihin, ihmisiin ja eläimiin. Nämä kombinaatiot uhmaavat totunnaisia käsityksiämme mittasuhteista, staattisuudesta ja symmetriasta. Mimeettisyyden normia rikkoneet groteskit eivät silti herättäneet silkkaa kauhua ja epäuskoa, vaan niiden leikittelevä luonne ja koomiset aspektit tunnustettiin myös. Ornamentiikka kuvauksen tapana on kauhun tai hämmennyksen ohella herättänyt myös moralistista närää jopa postmodernilla kaudella. Mary Russo (1995, 6–7) viittaa kulttuurisiin tapoihin positoida paitsi groteski myös naiseus jollain tapaa pinnalliseksi ja marginaaliseksi. Russon mukaan esimerkiksi luennat Nietzschen teksteistä tuottavat kuvaa naiseudesta, joka on tuotettu muodin ja ulkonäön tapaisten ilmiöiden kautta. Tällaisessa kuvauksessa olennaisessa osassa on siis jopa ornamentiikan piiriin ulottuva yksityiskohtaisuus, jossa ei kuitenkaan todellisuudessa anneta

naiseudelle minkäänlaista varsinaista ääntä.

Termin siirtymä kirjallisuuden kentälle ei sujunut ongelmattomasti. Voimakkaina aikalaisauktoriteetteina toimineet runousopit arvottivat groteskin jo hyvin varhaisessa vaiheessa torjuttavaksi, oudoksi ja barbaariseksi. Muun muassa Horatius (1992, 27) otti voimakkaasti kantaa *Ars Poeticassa* (n. 18 eKr.) realismia pakenevaan taiteeseen tuomitsemalla sen epätodelliseksi kuin sairaan houreet. Alkukankeudesta huolimatta groteski ujuttautui myös tekstuaalisuuden alueelle, muokaten olemassa olevaa kirjallista traditiota. Irma Perttula (2010, 24) mainitsee Rabelais'n, Arioston, Cervantesin ja Shakespearen kaltaiset tekijät groteskin kirjallista kenttää 1400- ja 1600-lukujen välisenä aikana rikastaneina kirjailijoina. Perttulan mukaan 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa käsitteestä tulee tosiasiallinen kirjallisuustieteellinen termi, joka kuvaa järjellä hallitsemattomia ilmiöitä. Käsitteen merkityksen painopisteet myös muuttuvat. Groteski ei ole enää pelkkä koomisen alalaji, vaan sen outo, synkeä ja kammottava puoli korostuu romantiikan myötä.

Wolfgang Kayser (1983, 183) käsittelee teoksessaan teknistä groteskia, jossa uhkaavuuden tuntu syntyy mekaanisten ja orgaanisten elementtien yhdistämisestä. Vieraantunut vaikutelma syntyy teknisten koneiden ”herätessä eloon”. Toisaalta nykyihminen on niin turtunut tankkeihin ja lentokoneisiin ympärillään, että teknisen groteskin vastaanottoa tässä mielessä pohdittaessa on mahdollista ettei se herätä tulkitsijassaan juuri minkäänlaista outouden kokemusta. Kayser näkee ilmiön toimivan kaksisuuntaisesti. Vieraantumisen tunne saavutetaan inhimillistämällä eloton kone, tai päinvastaisesti riistämällä ihmiseltä ihmisyyttä. Groteski taide esittää ihmisen tässä muodossaan usein tahdottomana marionettina, käsinukkena tai paikoilleen jähmettyneenä naamiona (emt.)

Tämänkaltaisen tematiikka on esillä esimerkiksi Burgessin kertomuksessa. Jo romaanin nimi, *Kellopeli appelsiini*, sisältää absurdia yhdistelyä koneen ja hedelmän välillä. Tätä yksityiskohtaa ei kerronnassa avata millään tavalla, vaan se jättäytyy tulkinnallisesti korkeintaan epämääräisiä mielikuvia herättäväksi. Alexin vankeusaikana suorittama behavioristinen koe, Ludovicon tekniikka, asettaa hänet fyysisesti raajat sidottuna ja silmäluomet auki pakotettuina seuramaan sota-ajan väkivaltaisuuksia videoilta. Kertoja ehdollistetaan voimaan pahoin julmuuksista kuin Pavlovin koira, ja vähitellen hän menettää kykynsä tehdä moraalisia ratkaisuja vapaan tahtonsa pohjalta.

‘Choice,’ rumbled a rich deep goloss. I viddied it belonged to the prison charlie. ‘He has no real choice, has he? Self-interest, fear of physical pain, drove him to that grotesque act of self-abasement. Its insincerity was clearly to be seen. He ceases to be a wrongdoer. He ceases also to be a creature capable of moral choice.’

'These are subtleties,' like smiled Dr. Brodsky. 'We are not concerned with motive, with the higher etchics. We are concerned only with cutting down crime -' (CO, 99.)

'He will be your true Christian,' Dr Brodsky was creeching out, 'ready to turn the other cheek, ready to be crucified rather than crucify, sick to the very heart at the thought even of killing a fly.' And that was right, brothers, because when he said that I felt just that tiny bit sick, but I pushed the sickness and pain back by thinking of the fly being fed with bits of sugar and looked after like a bleeding pet and all that cal. (CO, 101.)

Lukijan on siis silti vaikea kokea helpotusta kertojan niin sanotusta parantumisesta. Ahdistava väkivalta ei myöskään katoa kerronnasta, se vain kohdistuu nyt kertojaan itseensä. Vapaan tahdon ja sen pohjalta tehtyjen eettisten arviointien ollessa niin olennainen osa ihmisyyttä näyttäytyy Alexin kokemus enemmänkin groteskille ominaisesti epäinhimillistävänä. Kayserilaisen teknisen groteskin kaksisuuntainen liike näyttäytyy tässä myös paitsi kertojan yksilönvapauksien riisumisessa, myös muutoksessa tapahtuvassa ”koneellistumisessa”. Siinä missä kelloperä on tyypillisimmin lyömäsoitin, voidaan sanalla viitata myös soittoastian tavoin mekaanisesti soivaan esineeseen. Myös Burgessin kertojan käytös ja toimintamallit automatisoituvat. Tätä ristiriitaista ja vieraannuttavaa prosessia voisi aivan yhtä hyvin käsitellä groteskina metamorfoosina.

Usein groteski hybridisyys ilmenee jossain visuaalisesti silmille hyökkäävässä, alleviivaavassa muodossa. Kohdeteksteissäni näin ei kuitenkaan varsinaisesti ole, vaan tämän kaltaiset yhteydet ilmenevät paljon hienovaraisemmassa muodossa, kuten kielenkäytössä tai vertauskuvina. Tämä nähdään esimerkiksi Burgessin kertojan tavassa yhdistää eläimellisiä ja muita epäinhimillisiä piirteitä ympäröivien henkilöhahmojen ulkonäön tai käytöksen kuvaukseen. Eläimellisyyden tarkoitus tässä on madaltaminen, toisten henkilöhahmojen arvonalennus jollain tapaa primitiiviseksi.

There were real oozhazny animal type of vecks among them, one with his nose all ate away and his rot open like a big black hole, one that was lying on the floor snoring away and all like slime dribbling all the time out of his rot, and one that had like all the cal in his pantalonies. (CO, 58.)

Hybridisyys on varsin sopiva viitekehys myös keskustelulle siitä, kuinka aika ja paikka voivat muokata käsityksiämme kammottavan olemuksesta: siitä, mitä missäkin kulttuurisessa tilassa tai hetkessä saatamme huomata vieroksuvamme, tai kuinka nämä tekijät saattavat vaikuttaa jopa kauhun redusoitumiseen. Tästä johtuen olen aina suhtautunut hieman kyseenalaistaen teoreettisiin linjauksiin siitä, että prototyypiset hybridit muodostaisivat jonkinlaisen groteskin ydinalueen. Kentaurit, khimairat ja muut mytologioista tutut olennot ovat länsimaisessa kulttuurisessa yleissivistyksessä varsin vakiintuneita hahmoja, jotka tarujen ja taiteen välityksellä usein puhuvat moraalisisista opetuksista ja kenties samalla viihdyttävät yleisöänsä. Scifikulttuurin piirissä erityisen

vahva trooppi on ollut kyborgin hahmo. Käsitteellisen selkeyden vuoksi kyborgi on hyvä erottaa robotista, joka on puhtaasti teknologinen konstruktio siinä missä kyborgissa tekniset ja orgaaniset elementit yhdistyvät. Kun kyseessä on kuitenkin näin (vähintäänkin alakulttuurisesti) tunnettu fiktiivinen hahmo, herää kysymys, onko kyborgi sitten groteski?

Kyborgin hahmon käsitteleminen vaatii myös alleviivatulla tavalla paluuta groteskin ruumiin pariin. Yhteyksiä näiden kahden välillä erityisesti sukupuolen näkökulmasta on tutkinut Sara Cohen Shabot. Cohen Shabotin (2006, 223) mukaan postmodernin teorian erityisenä kiinnostuksen kohteena ovat olleet fiktiohahmot, jotka ilmentävät ambivalenssia ja hybridisyyttä sekä selkeiden rajojen poissaoloa subjektin ja maailman välillä. Tämä ei sinällään ole toki mikään uusi ajatus, mikäli otamme huomioon jo karnevalismin teoriassa voimakkaina vaikuttaneet Bahtinin ajatukset groteskin ruumiin kyvystä häivyttää laadullisia rajoja ja sulautua osaksi muuta todellisuutta (kts. esim. luku 3.1). Cohen Shabot näkee joka tapauksessa kyborgin transgressiivisessä olemuksessa potentiaalia toimia haastajana vakiintuneille jaotteluille ihmisen ja koneen, sisä- ja ulkopuolisen, luonnon ja kulttuurin välillä.

Donna Haraway otti myös kantaa vuonna 1985 ilmestyneellä artikkelillaan ”A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism” kyborgin asemaan mahdollisena perinteisiä sukupuolen, rodun ja luokan kategorioita haastavana hahmona. Näkemys vaikuttaa kuitenkin yksinkertaistavalta ja turhan optimistiselta, mikäli otetaan esimerkiksi massayleisöjäkin viihdyttäneitä tieteis- ja toimintaelokuvia, kuten *Blade Runner* (1982), *Terminator* (1984) tai *Robocop* (1987). Mainituissa elokuvissa piilevä problematiikka kategorioiden uhmaamisen kannalta nimetään Cohen Shabotin käsittelyssä kyborgin ”hyperseksualisoitumiseksi”. Shabot (2006, 225) pitää kyseenalaisena tapaa, jolla kyborgit voidaan toisinaan esittää vahvistettuina, ellei jopa liioiteltuina muotoina normatiivisista ruumiin ja seksuaali-identiteettien kuvista. Näin ollen siinä missä kyborgi voisi toimia hyvänä viitekehystenä ihmisyyden ja teknisen fuusiosta puhuttaessa, näyttäytyy sen kyky kyseenalaistaa sukupuolen ja seksuaalisuuden normatiivisuutta puutteellisenä. Cohen Shabotin (emt., 226) mukaan kyborgin hyperseksuaalinen olomuoto siis paljastaa, että luopuisimme ikään kuin mieluummin lihaa ja verta olevasta ruumiistamme kuin maskuliinisen ruumiin ideasta vallan keskuksena. Tämä puolestaan vahvistaa totunnaisia käsityksiämme sukupuolirooleista yhteiskunnassa. Kärjistetyksi todettuna näiden normien valossa miehet toimivat esimerkiksi militarismin ja teknologian puitteissa siinä missä naisten tarkoitus yhteisössä on synnyttää jälkeläisiä.

Cohen Shabotin (2006, 226) mukaan hyperseksuaalisen kyborgin perimmäinen tehtävä on siis auttaa orgaanisesta ruumiista irtautumisessa. Vaikka kyborgi käsitetään inhimillisen ja esineellisen yhdistymisen paikkana, näkee Cohen Shabot kyborgin ennen kaikkea mahdollisuutena hylätä epätäydellinen ihmiskeho, jota puutteet kuten sairaus, vanheneminen ja kuolema uhmaavat. Nykymaailmassa orgaaninen keho on myös erityisen uhanalainen ja jatkuvien massatuhon, ympäristökatastrofien ja epidemioiden riskien ympäröimä. Cohen Shabot (emt., 227) muistuttaakin, että esimerkiksi cyberpunkin piirissä ”lihan menettäminen” toimii usein suorastaan nautinnon ja menestyksen lähteenä. Saavuttaakseen voimallisuuden ja kuolemattomuuden kyborgin täytyy luopua paitsi lihasta, myös maternaalisesta alkuperästään.

Tähän ongelmallisuuteen tarjotaan täydennykseksi groteskin ruumiin konseptia. Cohen Shabotin (2006, 225) mukaan groteski ruumis on siitä voimallinen, ettei se sisällytä itseensä paluuta kartesiolaiseen ajatteluun ja sitä myöten vaaraan kadottaa ruumiillistunut subjekti, jonka esiintuomiseen feministiset ja postmodernistiset teoriat ovat niin paljon nähneet vaivaa. Groteskista ruumiista muodostuu siis vahva kandidaatti, mikäli etsimme käsitettä joka kykenisi mahdollisimman tehokkaasti välittämään avointa, fragmentoitunutta, hybridistä subjektiutta. Cohen Shabot (emt., 230) nojaa vahvasti Bahtiniin todetessaan groteskin olevan nimenomaan ruumiillistunutta ambivalenssia, joka korostaa samanaikaisesti limittymistä ja heterogeenisyyttä, yhteyttä ja eroa. Lihallisuuden merkitykseksi kasvaa huoli siitä, että mikäli hylkäämme täysin orgaanisen ruumiillisuutemme ja muutumme näin kuolemattomiksi, jonkinlaisen jumaluuden kaltaisiksi, hylkäämme samalla myös tarpeen useisiin muihin asioihin, kuten etiikkaan. Tällainen kaikkivoipaisuuden tunne voi saada meidät kadottamaan useita merkityksellisiä, inhimillistäviä asioita, jotka luovat perustaa olemuksellemme sosiaalisina, historiallisina ja kulttuurisina olentoina (emt., 228 ja 231).

Groteski, tai ainakin karnevalistinen sellainen, suosii siis ruumiillisuutta puhtaan tajunnallisuuden sijaan. Vaikka Cohen Shabot (2006, 231) näkee groteskin ilmaisuvoimaisempana hybridisyyden edustajana suhteessa kyborgin trooppiin, korostaa hän silti olevansa tietoinen teknologian lisääntyvästä vaikutuksesta jokapäiväisessä elämässä. Koneet ovat tulleet osaksi elämäämme ja sitä myöten myös kehoamme. Tästä syntyy tarve käsitteille, jotka sisällyttävät itseensä teknisen, mutta nojaavat yhä vahvasti myös orgaaniseen ruumiiseen.

Bernard McElroy (1989, 56) ei ota suoraa kantaa niinkään kyborgin (oletettuun) kammottavuuteen, mutta kylläkin koneiden mahdollisiin groteskeihin piirteisiin rajaamalla kategorisesti pois

esimerkiksi tietokoneet ja tieteiselokuvien robotit. Tätä perustellaan sillä, että ne eivät sisällytä itseensä varsinaisesti minkäänlaista yhdistelyä inhimilliseen tai eläimelliseen, sekä maagisia tai hirviömäisiä elementtejä. Tällaista määritelmää on vaikea pitää minkäänlaisena aukottomuutena totuutena, mutta McElroy'n näkemys siitä että puhtaasti mekaaniset groteskit ovat harvinaisia on toki perusteltu. Kyborgin asema groteskissa kuvastossa taas on hieman kyseenalaisempi. Vaikka oma tarkoitukseni ei ole varsinaisesti lähestyä tutkimuskysymyksiäni sukupuolentutkimuksen näkökulmasta, herättää Cohen Shabotin artikkeli kieltämättä kysymyksiä. Mikäli groteskin perustavanlaatuisesti kriteeriksi oletetaan sen kyky rikkoa normeja, näyttäytyvät erityisesti kaupallisesti menestyneistä teoksista tutut ihmisen ja koneen fuusiot onnistuvan tässä varsin vaihtelevasti. Nykyhetken populaarikulttuurissa teknisen ja inhimillisen yhdistelmä on siinä määrin käytetty skeema, että tämä ei itsessään välttämättömästi synnytä minkäänlaista kauhun efektiä. Erityisesti artikkelissa käsitellyn sukupuoli- ja seksuaalinormatiivisuuden näkökulmasta katsottuna voidaan myös todeta kyborgin toimivan mahdollisesti jopa normeja vahvistavana hahmona.

Pyrkimykseni ei ole niinkään ottaa kantaa perinteisten sukupuoliroolien haitallisuuteen sinällään. Sen sijaan haluaisin havainnollistaa Cohen Shabotin näkökulman välityksellä, että hybridin mahdollisuus häivyttää kategorioita tai herättää kauhua vaihtelee tapauskohtaisesti. Groteskin vastaanottoa ylipäättään määrittävät aina kulttuuriset ja kontekstuaaliset puitteet joista käsin sitä tarkastellaan. Esimerkiksi kyborgin mahdollinen groteski vaikutelma ei siis ole mitenkään itsestäänselvällä tavalla uhkaava tai epäsovinnainen. Groteskin ruumiin erottaminen kyborgista on mielestäni perusteltua, mikäli kyseinen hahmo paremminkin vahvistaa normeja kuin rikkoo niitä. Ruumiinkuvat usein heijastavat yhteiskunnallisia arvoja ja ”puhuvat” sosiaalisista suhteista.

Hybridisyyden käsitteellä voidaan viitata kentaurin kaltaiseen eläimen ja ihmisen hyvin konkreettisella tavalla yhdistävään olentoon, mutta fuusio voi toteutua myös useilla muilla tavoilla. Vieraannuttava vaikutelma voi syntyä myös muodonmuutoksessa.

4.2 Metamorfoosi

Kun Gregor Samsa eräänä aamuna heräsi levottomista unista, huomasi hän muuttuneensa vuoteessa suunnottomaksi syöpäläiseksi. Hän makasi panssarimaisen kovalla selällään ja näki, jos hieman kohotti päätään, kuperan, ruskean, kaarimaisiin kovettumiin jakautuneen vatsansa, jolta sängynpeite oli valumaisillaan alas. Hänen lukuisat, muuhun kokoon nähden surkean ohuet jalkansa sätkyttelivät avuttomina silmien edessä. (Kafka 2001, 46.)

Alunperin jo vuonna 1915 julkaistu Kafkan novelli ”Die Verwandlung” (suom. ”Muodonmuutos”, tästedes *M*) kertoo hyönteiseksi muuttuvan kauppatkustaja Gregor Samsan tarinan. Se on samalla groteskin teoriassa paljolti käytetty esimerkki vieraannuttavasta inhimillisen ja ei-inhimillisen yhdistymisestä. Noël Carrollin (2003, 296) mukaan inkongruenssi tyypillisimmin toteutuu joko tilassa tai vaihtoehtoisesti ajassa ('in space/in time'). Jälkimmäisessä tapauksessa kategoriat voivat siis muuttaa olomuotoaan ajassa, kuten metamorfoosissa tapahtuu. Irma Perttula (2010, 74) viittaa muodonmuutokseen ”metaforan kirjaimellistumisena”. Perttula (emt., 76) korostaa muutoksen inkongruentin luonteen syntyvän useasti metamorfoosin epätäydellisyydestä. Muodonmuutos jättäytyy siis usein ikään kuin keskeneräiseksi, kun esimerkiksi ihminen muuttuu ulkoisesti eläimeksi mutta säilyy tajunnallisesti entisellään. Näin metamorfin ulkonäkö ja sisäinen olemus ovat ristiriidassa, mikä on huomattavasti tehokkaampi tapa ruokkia vastaanotossa syntyvää kauhun elämästä kuin täysipainoinen muutos ihmisestä totaalisen vaistonvaraiseksi eläimeksi. Tähän väitteeseen yhtyy varmasti moni Kafkan lukija, joka mahdollisesti kokee ahdistusta koppakuoriaisen ruumiiseen yhtäkkisesti ”vangitun” Gregor Samsan puolesta.

Metamorfoosissa inhimillisyys ja eläimellisyys ovat usein ikään kuin analogisia tutulle ja vieraalle. Olomuodon muutos muokkaa herkästi paitsi itse subjektia myös ympäristöä, josta käsin tarina kerrotaan, tehden maailmasta aavistuksen totuttua vieraamman tai uhkaavamman. Tämä kehitys ilmenee myös Kafkan kertomuksessa pelkona ja hämmennyksenä, jotka valtaavat Gregor Samsan perheyhteisön. Jo novellin ensi rivit paljastavat välittömästi keskushenkilön heräävän hyönteisenä, ikään kuin painajaisen logiikka astuisi unien maailmasta kynnyksen yli arkitodellisuuden puolelle. Gregor ei alkuunsa kykene edes käsittelemään tapahtuman todellista merkitystä eikä sen seurauksia, vaan keskittyy lähinnä puntaroimaan kuinka selviytyisi jo väistämättömästi tapahtuneesta myöhästymisestä työvelvollisuuksista. Lähinnä marginaalisena huolenaiheena tämän rinnalla näyttäytyy tapahtunut muodonmuutos, tai lähinnä sitä implikoivat vaikeudet liikkua uudessa kehossa, päästä pois sängystä.

Mutta kun Gregor jälleen ponnistuksista hengästyneenä makasi entisessä asennossaan, ja kun hänen pienet jalkansa taistelivat toisiaan vastaan jos mahdollista vieläkin pahemmin, ja kun hän ei keksinyt keinoa millä saisi ne tottelemaan, hän ajatteli jälleen, että oli mahdotonta jäädä vuoteeseen ja että olisi järkevintä uhmata kaikkia vaaroja, mikäli siten aukenisi pieninkin toive vapautua vuoteesta. Samalla hän ei kuitenkaan unohtanut vähän väliä muistuttaa itselleen, että rauhallinen ja tyyni harkinta oli paljon parempi kuin epätoivoinen päättäväisyys. (*M*, 50.)

Gregorin suhtautuminen tapahtumiin on hyvin pragmaattinen. Yritykset hallita koppakuoriaisen kehoa, hauraita ja pateettisesti sätkiviä jalkoja, asettuvat jyrkkään kontrastiin suunnitelmallisen

tajunnankuvauksen kanssa. Äärimmäisessä tilanteessa, hyönteisen ruumiissa heränneenä, hänen analyttinen kykynsä rauhoitella itseään tuo kerrontaan myös ironian ja komiikan sävyjä.

Vierauden elementti tunkeutuu Samsan perheen todellisuuteen alkaen siitä hetkestä, kun talonväki kohtaa ensimmäistä kertaa Gregorin uudessa olomuodossaan. Vanhempien, Grete-siskon ja palvelusväen suhtautuminen ei alkujärkytyksen jälkeen kasva suoranaisesti hysteriaksi, vaan paremminkin pinnan alla väreileväksi kauhun tasapainoksi. Gregorin osaksi jää elää lukkojen takana omassa kamarissaan, saada mahdollisimman hienovaraisesti toimitettu päivittäinen annoksensa ruoantähteitä ovensuusta ja pyrkiä kuuntelemaan talosta kantautuvia keskustelunkatkelmia avaimenreiästä. Absurdi tilanne vaatii päivittäisiä erikoisjärjestelyjä, jotka kasaantuvat pääasiallisesti Greten harteille. Gregor ja sisko oppivat vähitellen lukemaan toisiaan ilman varsinaista kommunikaatiota. Sanattoman yhteisymmärryksen tuloksena Grete hoitaa tietyt arkirutiinit veljensä huoneessa päivittäin Gregorin ollessa piiloutuneena katseilta sängyn alla. Muodonmuutos täydentyy hiljalleen kun Gregorin muistot ja aiemmat kokemukset alkavat vaimeta, ja hyönteisen luontaiset vaistot vahvistua. Ahdistavin vaikutelma syntyy silti inhimillisen ja ei-inhimillisen välimaastossa.

Päiväsaikaan Gregor ei hienotunteisuudesta vanhempiaan kohtaan halunnut näyttäytyä ikkunassa; hän ei kuitenkaan voinut paljonkaan ryömiä muutaman neliömetrin suuruisella lattialla ja liikkumatta makaaminen oli hänelle vaikeaa öisinkin; ruoka ei enää tuottanut hänelle vähäisintäkään nautintoa; ja niin hän tottui aikansa kuluksi kiipeilemään seiniä ja kattoa pitkin. (*M*, 70.)

Nämä äidin sanat kuullessaan Gregor huomasi, että kaiken välittömän inhimillisen inhimillisen puhuttelun puute yhtyneenä yksitoikkoiseen elämään perheen keskuudessa oli näiden kahden kuukauden aikana varmaankin sekoittanut hänen ymmärryksensä, sillä muulla tavoin hän ei voinut selittää itselleen sitä, että saattoi vakavissaan toivoa huoneensa tyhjentämistä. Oliko hänellä todellakin halua sallia sitä, että lämmin, perityillä huonekaluilla sisustettu huone muutettaisiin luolaksi, jossa hän tosin sen jälkeen voisi häiritsemättä ryömiskellä kaikkiin suuntiin, mutta unohtaisi samalla täydellisesti inhimillisen menneisyytensä? (*M*, 71–72.)

Oliko hän eläin, kun musiikki sai hänet näin valtoihinsa? (*M*, 84.)

Gregorin muutoksessa erityisen karmaisevaa on sen selittämättömyys, joka on luonteeltaan täysin erilaista kuin monissa vanhemmissa metamorfoosikertomuksissa. Kristina Svensson (2000, 78) toteaaakin esimerkiksi totemististen mytologioiden ja antiikin aikaisten muodonmuutostarinoiden harvoin sisällyttävän itseensä minkäänlaista varsinaista oudoksuntaa tai järkytystä. Muutos ilmiönä on paremminkin osa kerronnan maagis-animistista maailmankuvaa. Kafkan novellikaan ei lähtökohtaisesti tarjoa mitään suoranaista selitystä tapahtumille, mutta henkilöhahmojen välittämät

fiktio sisäiset reaktiot (pelko, epävarmuus) eivät jää lukijalle epäselväksi.

Gregorin huoneen tyhjentäminen huonekaluista ja hänen oma ristiriitainen suhtautumisensa tähän liittyvät muodonmuutostarinan topologiaan. Pekka Kuusisto (1991, 62) puhuu nimenomaisesti postromanttisen metamorfoosin non-signifikoivasta tilasta, johon muutoksen kohde päättyy. Gregorin tapauksessa se on muusta kodista eristetty huone, joka vähitellen alkaa muistuttaa enemmän jonkinlaista pesää ja asettaa näin kyseenalaiseksi aiemmin elämässä vaikuttaneet merkitykset. Kerronnan koko maailma rajoittuu muutenkin Samsan talouteen, josta käsin lukija saa ainoastaan toisen käden tietoa ulko-oven takana hämmöttävästä muusta todellisuudesta. Näin pieneen tilaan ja suhteellisen lyhyeen ajanjaksoon sijoittuva kerronta kasvattaa vierauden elementin kykyä tunkeutua muuten varsin realistiseksi kuvattuun miljööseen.

Aiemmin hybridisyyden ja teknisen groteskin yhteydessä käsiteltiin *Kelloveli appelsiinin* muodonmuutosta, jossa kertojan ”uusi” olomuoto ilmenee huomattavasti hienovaraisemmin kuin Kafkan tapauksessa. Alexin kokema muutos ei sisällä millään tasolla fyysisesti epämuotoista inkongruenssia. Muodonmuutos konkretisoituu ainoastaan kertojan sisäisessä todellisuudessa, häivyttäen mahdollisuuden valinnanvapauteen ja itsedeterminoituihin päätöksiin. Tässä yhteydessä ei voida Irma Perttulan sanoin puhua minkäänlaisesta metaforan kirjaimellistumisesta, koska muutos nimenomaan on metaforinen. Metamorfoosi ei muokkaa Alexin ruumista, vaan automatisoi kertojan käyttäytymisen koneellista, ellei jopa yliluonnollista lähentelevällä tavalla. Outouden ja vieraantumisen efekti ei siis välttämättömästi edellytä esimerkiksi konkreettista muutosta ihmisestä eläimeksi, tai muuksi fyysisesti hybridiseksi olennoiksi. Ongelmallisinta Burgessin kertojan tilanteessa onkin hänen ontologinen statuksensa. Voiko yksilölle pakottaa ehdollistamisen keinoin ikään kuin uuden minuuden? Säilyykö ihmisyyys tässä uudessa olomuodossa, vai läheneekö ilman valinnanvapautta toimiva Alex enemmänkin marionettia, konetta tai jonkinlaista liminaalitilan olentoa?

Metamorfoosin aihe sinällään on kaikkea muuta kuin groteskin yksityisomaisuutta. Muodonmuutoksen tematiikkaa on käsitelty taiteissa aina, ja erityisen vahvasti se on ollut esillä mytologioiden parissa. Pekka Kuusisto (1991, 39) jopa toteaa muodonmuutoksen olevan niin käytetty aihe, että varsinaisen metamorfoosin tradition hahmottelu osoittautuisi lähinnä epämieliseksi. Kai Mikkosen (1997, 1) mukaan muodonmuutoksen keskeisyys representaatioissa todentuu sen kulttuurit ja tieteenrajat ylittävässä luonteessa. Sekä mytologia, kirjallisuus, taide, journalismi, biologia että geologia omat omalta osaltaan tutkineet metamorfoosia.

Mikkonen (emt., 2) arvioi muodonmuutosaiheen suosion perustuvan sen kykyyn käsitellä elämän suuria kysymyksiä, kuten ikääntymistä, ruumiillisia ja kielellisiä muutoksia, identiteettiä ja seksuaalisuutta, syntymää ja kuolemaa. Kirjallisuudessa ja muissa taiteissa muodonmuutoksen prosessi on tyypillisesti vahva representaation keino, jonka välityksellä voidaan kuvata yksilön muutosta ja keskinäisessä ristiriidassa olevia taipumuksia. Kielen tai sosiaalisen epäoikeudenmukaisuuden kaltaiset voimat voivat asettaa yksilön erilaiseen asemaan kuin mihin hän on aiemmin kokenut kuuluvansa. Muutoksen figuurit ja motiivit vaikuttaisivat rikkovan etnisiä ja kielellisiä rajoja, sillä useat metamorfoositarinat ovat samanlaisia halki kulttuurien. Mikkonen (emt., 5) viittaa Kafkan novelliin esimerkkinä ”modernista” metamorfoosista, jolle ei vaikuttaisi olevan mitään yksiselitteistä, rationaalista syytä. Kafkan kertomuksessa ilmenee myös eräs Mikkosen (emt.) mukaan metamorfoosille tyypillinen piirre: jatkuvuuden tila, jossa uusi ja vanha, äärimmillään kenties jopa fyysinen ja mentaalinen, sekoittuvat muodostaen ikään kuin olemisen metatason.

Myös Geoffrey Galt Harpham (1982, 51) näkee metamorfoosissa yhteyden myytteihin ja myyttiseen ajatteluun. Myyttisessä ajattelussa on Harphamin mukaan keskeisenä jatkuva metamorfoosi. Tämä merkitsee kaikkien olemassaolon alueiden yhteyttä, menneen ja tulevan, näkyvän ja näkymättömän limittymistä. Mytologioiden parissa metaforat ovat hyvinkin kirjaimellisia. Ihmiset voivat muuttua linnuiksi, eläimiksi tai puiksi. Koska myytissä niin olennaista on olemassaolon ykseys, tuntee se lähinnä tällaisen kirjaimellisen muutoksen. Näin Harphamin (emt., 52–53) mukaan groteski jättäytyy jonnekin metaforan ja kirjaimellisen myytin välimaastoon, jossa se edustaa samanaikaisesti sekä olemassaolon alueiden sekoittumista että ykseyttä.

Muodonmuutoksen ja vertauskuvan suhde ei siis ole mitenkään yksioikoinen. Kristina Svensson (2000, 76) puhuukin kirjallisen muodonmuutoksen sisältämästä paradoksista. Metamorfoosi saattaa vaikuttaa usein alleviivatun metaforiselta, heijastukselta tietystä ajatuksesta tai ideasta. Toisaalta ilmiön lopputuotteena on usein myös konkreettisesti olomuotoaan vaihtanut olento, jonka muodonmuutos esitetään lihallisena tapahtumana joka ”ei heti palaudu toisen asteen tulkintoihin” (emt.). Satiirista groteskia käsiteltäessä viittasin (kts. luku 2.1) Marie Darieussecq’n romaaniin *Truismes*, jota myös Svensson on tutkinut. *Truismes* on kertomus muodonmuutoksesta, mutta ennen kaikkea se on feministinen satiiri emakoksi muuttuvasta naisesta. Svensson lukee teoksen merkitykseksi kritiikin kauneusihanteita ylläpitävää yhteiskuntaa kohtaan, josta vastuussa ovat osiltaan myös naiset itse. Kertomuksen avoin rasismi ja sovinismi sotivat myös tulkitsijansa mukaan kaikkea mahdollista uhkaavaa toiseutta vastaan (emt., 83–86).

Darieuśsecq'n romaani on toimiva vertauskohde Kafkalle siinä mielessä, että se on ehdottoman karnevalistinen. Pelottavana ja vastenmielisenä näyttäytyvä muodonmuutos vie loppukädessä kertojan tilaan, jossa yhteiskunnalliset paineet ulkonäöstä ja materiasta katoavat ja tilalle saatu identiteetti on kenties inhimillisistä merkityksistä tyhjentyneen muttei suinkaan tyhjä. Alkukantainen kyky nauttia luonnosta ja uusista aistielämyksistä on suorastaan ideaaliseksi kuvattu. Gregor Samsan kohtalo on sen sijaan kuolla hyönteisenä vailla mitään selkeää viestiä esimerkiksi satiirisesta ivasta. Teksti kylläkin implikoi Gregorin tarpeettoman vaatimattomasta asemasta sekä työ- että perheyhteisössä, ikään kuin vahva uhrautumisen tarve katalysoisi kammottavia tapahtumia. Kafkan novellista on mahdotonta erotella mitään yksioikoista moraaliopetusta antiikin muodonmuutostarinoiden hengessä. Tästä huolimatta tunnustukset kulkukauppiaan työn uuvuttavuudesta ja jatkuvista velvollisuuksista muita kohtaan johdattelevat tulkintaa suuntaan, josta käsin Gregor vaikuttaa lähinnä marttyyriksi.

Svenssonin (2000, 76) mukaan metamorfoosi nimenomaan koettelee kielen rajoja kuvainnollisen ja kirjaimellisen merkityksen yhdistymisen kautta. Yhtä lailla rajoja koetteleva ilmiö on groteskissa usein tapahtuva tyylien ja kirjallisten lajien sekoittuminen, jota on syytä tarkastella seuraavaksi.

4.3 Realistinen ja fantastinen

Realistisen kertomusperinteen esiinmarssi 1800-luvulla syntyi lähinnä tarpeesta nostaa esille teollistumisen synnyttämät yhteiskunnalliset epäkohdat, kuten tuloerojen kasvu. Jo romantiikan aikana 1700-luvulla syntynyt fantasiakirjallisuuden laji on mielletävissä edellä mainituille pyrkimyksille vastakohtaiseksi, sen edustaessa avoimesti tieteellisen todellisuuskäsityksen hylkäämistä ja suoranaista todellisuuspakoa. Kirjallisuuden lajien ja alalajien loputtomassa suossa mikään tyhjentävä genren määrittely ei liene tarpeellista tai välttämättä edes mahdollista. Koska aikomukseni on silti lähestyä varsin todellisuudelle uskollisissa, nykyaikaisissa miljöissä äkillisesti ilmeneviä yliluonnollisia elementtejä, ovat nämä kattokäsitteet ja niiden yleinen luonnehdinta silti tarpeen. Outojen tapahtumien barometrikseksi voidaan tässä yhteydessä hahmotella akselia yliluonnollisen ja realistisen välillä, jossa realistisen piiriin voidaan lukea esimerkiksi unet tai hallusinaatiot.

Useilla eri taiteidenlajeilla on omat realismin traditionsa. Pam Morrisin (2003, 2) mukaan realismia

on usein pyritty määrittelemään idealismin vastakohtana. Älylliseen ja henkiseen tietoon pohjaavan idealistisen ajattelun toisena vastinparina on nähty materialistinen käsitys maailmasta puhtaasti aineellisena kokonaisuutena. Morrisin (emt., 3) mukaan idealismin ja materialismin välinen kiista kulminoitui 1700–1800-lukujen välillä tapahtuneeseen empiiristen tieteiden nousuun. Uudet ajattelutavat ja sekularistinen maailmankatsomus haastoivat aiemmat metafyyysiset ja jumalalliset totuudet. Siinä missä idealismi perustui pitkälti käsityksille totuudesta universaalina ja ajattomana, empirismi löysi omat vastauksensa partikulaarisesta ja spesifistä. Myös realistisen romaanin kehitys tapahtui tämän ajanjakson puitteissa. Realismi kirjallisena genrenä huomioi sekä henkilöhahmojen että yleisöjen taholla laajemman sosiaalisen skaalan kuin aiemmat, elitistisemmät lajityypit kuten runous ja draama. Entä sitten kun kuvatussa realistisessa maailmassa ilmenee asioita joita ei voida selittää tavallisilla lainalaisuuksilla?

Tzvetan Todorov (1973, 25) määrittelee fantastisen käsitteen kuvaamalla tilannetta, jossa yksilö eriskummallisia tapahtumia kohdatessaan jää punnitsemaan kahta mahdollista suhtautumistapaa. Joko kyseessä on esimerkiksi harhan tai mielikuvituksen aiheuttama ilmiö, jolloin todellisuuden totunnaiset lainalaisuudet yhä pätevät. Toisaalta, on myös mahdollista että tapahtuma on kuin onkin integraalinen osa kuvattua maailmaa, jolloin todellisuutta kontrolloivatkin jotkin aivan toiset, tuntemattomat voimat. Fantastisen käsite syntyy tästä epävarmuudesta, jonka luonnonlakeihin tottunut yksilö kokee kohdatessaan jotain (mahdollisesti) yliluonnollista. Fantastinen vaikutelma syntyy Todorovin (emt., 26) mukaan toden ja kuvitteellisen leikkauspisteessä. Tämän määritelmän valossa fantastinen siis itse asiassa sisällyttää itseensä realistisen.

Bunny Munron kuolema sijoittuu täysin urbaaniin kaupunkiympäristöön, 2000-luvun Brightonin, joka vilisee viittauksia reaalitodellisuuden pikaruokaravintoloihin, muotiin ja populaarikulttuuriin. Toisin kuin *American Psycho*, teos ei ole mikään bränditietoisuuden raamattu. Tapahtumien ankkuroituminen nykypäivään on silti kiistatonta, ja tekstissä kuvatut tapahtumat jopa osin suorastaan imitoivat todellisuutta, kuten romaanissa kuvatut West Pierin tulipalot. Tekstissä esiintyykin runsaasti ”oikeita” paikkoja ja kadunnimiä, jotka sijaitsevat lähellä Nick Caven kotia. Bunnyn sekoilun täytteistä taivalta varjostaa alusta alkaen täysin absurdi sivujuoni piruski naamioituneesta miehestä, joka atraimen ja sarvien kera hyökkää satunnaisten ohikulkijoiden kimppuun ja uutisten perusteella lähestyy koko ajan Pohjois-Englantia ja Bunnyn olinpaikkaa.

Bunny picks up the remote off the bedside table, and with a series of parries and ripostes turns on the television set that sits on top of the mini-bar. With the mute button on, he moves through the

channels till he finds some black-and-white CCTV footage taken at a shopping mall in Newcastle. A man, bare-chested and wearing tracksuit bottoms, weaves through a crowd of terrified shoppers. His mouth is open in a soundless scream. He appears to be wearing devil's horns and waves what looks like a big, black stick. (DBM, 5.)

Selittämätön väkivalta seuraa Bunnya uutisissa halki Englannin, saavuttaen häntä fyysisesti ikään kuin analogisena kuolemalle, joka odottaa matkan ja kertomuksen lopussa. Epätoivottu seuralainen on myös kuollut Libby Munro, jonka läsnäolo välittyy milloin tunnelmana, epämääräisenä aistihavaintona tai täysin avoimen kohtaamisen muodossa. Suuren osan ajasta viinassa marinoitu, koko ajan yhä ahdistuneemmaksi ja neuroottisemmaksi taantuva Bunny ei kenties edusta kovin suurta luottamusta herättävää todistajaa, mutta tuonpuoleisen vierailut kohdistuvat myös Bunny Junioriin. Aluksi vaimon läsnäolo on melko hienovaraista, ohikiitävissä hetkissä ilmenevää, ja herättää Bunnyssa miedon kauhun elämyksen ohella lähinnä hieman toisenlaisia huolia. Myöhemmin hienostunut epävarmuus tilanteesta alkaa lipsua avoimesti kauhun puolelle.

He wonders also what his wife wants from him and hopes that he will not be the subject of any further hauntings and supernatural visitations. He wonders, with a shudder, if the disconnectedness he felt while screwing River is a permanent condition and he considers the idea that perhaps he is all washed-up as a world-class cocksman. Maybe Libby's suicide has jinxed him. Cursed him, maybe. It is certainly possible. Stories abound about people being put off their game by seemingly innocuous and unconnected events. Poodle told Bunny only recently about a local pussy-hound from Portslade who went from stud to dud after attending a Celine Dion concert. (DBM, 88.)

Bunny raises his glass of wine and has the eerie feeling that this scenario is not his alone, and that of the three women, but rather they are players in somebody else's observance and he looks over his shoulder again to see if anybody is there. 'Do you feel that?' says Bunny, bringing his shoulders up around his ears. The women look at him questioningly. 'A kind of chill in the room?' he says and looks over his shoulder again, but then lifts his glass and says, 'To life!' His hand trembles and the wine slops from the glass and seeps into the cuff of his shirt. [...] 'And all the crap that goes with it', says Bunny and empties the glass down his throat, then says, 'Are you sure you don't feel that?' (DBM, 120.)

'I spoke to Mummy today', says the boy, over the top of his encyclopaedia that he keeps pressed to his chest. [...] 'What?' he says again. 'It was really her, Dad. We talked for ages.' 'You what?' panics Bunny, and starts slapping at his jacket and looking everywhere at once. He slugs at his Scotch and drags on his Lambert & Butler and blows bones of smoke out of his nose and shouts 'You what?!' (DBM, 249; kursiivi alkup.)

Wolfgang Kayser muistuttaa määritellesään groteskin rakenteellisia ominaisuuksia, että vieraantunut maailma groteskia ilmentävänä tekijänä ei ole mikä tahansa maailma. Kayserin (1983, 184–185) mukaan ulospäin tarkasteltuna esimerkiksi sadun todellisuus voi mahdollisesti olla katsojansa silmissä outo ja tuntematon, mutta kokeaksemme todellisen vieraantumisen elämyksen, täytyy muutoksen tapahtua tutussa ympäristössä, niin sanotusti ”meidän maailmassamme”. Äkillisyys ja yllätys toimivat tässä groteskin perusominaisuuksina. Suurin kauhu ja hämmennys

nousee tämän oletuksen mukaan ymmärryksessä siitä, että tuttu todellisuus onkin muuttuvainen ja näin ollen arvaamaton. Rakenteellisessa mielessä tämä merkitsee aiemmin hyödyllisten kategorioiden muuttumista käyttökelvottomiksi. Groteski ei luo niinkään kuolemanpelkoa, vaan pelkoa elämää ja todellisuutta kohtaan (emt.). Vaikka Bunny vaistoa lähestyvän kohtalonsa jollain selittämättömällä tavalla, suurimman epämukavuuden tunteen luo todellisuuden muuttuminen hallitsemattomaksi ja kasvava kyvyttömyys kontrolloida tapahtumien kulkua.

Osasyllisenä lukijan hämmennykseen toimivat Bunnyn tulkinnat tilanteista, jotka ovat usein ristiriidassa ympäröivän todellisuuden, kuten muiden henkilöhahmojen suhtautumisen kanssa. Bunnyn näkökulmaa itsestään kyvykkäänä hamesankarina ja työmiehenä ”joka myisi vaikka pyörän barrakudalle” pyrkii myös kannattelemaan aina lojaali Bunny Junior, mutta vähitellen luja lapsenuskokin alkaa horjua. Bunnyn kohtaamat koettelemukset, jotka päättyvät usein antisankarin pieksemiseen, juontavat pääsääntöisesti juurensa tendenssistä ei niinkään hurmata vaan paremminkin seksuaalisesti ahdistella vastakkaista sukupuolta. Tekstissä toistuu asetelma, jossa Bunnyn näkemys itsestään varsinaisena Casanovana ja kovana kauppamiehenä kohtaa vastustusta ympäröivien henkilöhahmojen suhtautumisen varioidessa jossain säälin, vastenmielisyyden ja ironian välimaastossa. Tällaista vuorovaikutusta todentaa esimerkiksi (luvussa 2.3 käsitelty) kohtaaminen taekwondo-harrastaja Charlotte Parnovarin kanssa. Edellä mainitut seikat tapahtuvat vielä melko realistisessa, joskin kyseenalaisia vaikutelmia herättävässä viitekehyksessä. Kertomuksen absurdit elementit alkavat loppua kohti voimistua siinä määrin, että houkutus luokitella tapahtumia suoralta kädeltä uneksi, humalaksi tai harhaksi käy liki vastustamattomaksi. Voimakas tulkinnallinen houkute liittyy kerronnan luotettavuuteen ylipäättään: mikäli Caven teosta hallinnoisi minä-muotoinen kertoja, epäluotettavan kertojan titteli olisi helposti langettavissa. Kertojan ollessa kuitenkin kaikkietävä mutta suhteellisen neutraali ja kantaaottamaton, limittyvät epäluotettavuuden kysymykset lähinnä tekstin ristikkäisten näkökulmien ongelmaan, sekä asioihin jotka mahdollisesti jätetään kertomatta.

Metamorfoosin yhteydessä käsitelty myyttinen ajattelu sisältää Geoffrey Galt Harphamin (1982, 51) mukaan jo groteskissa ornamentiikassa kohdatun alkukantaisen aineksen läsnäolon ei-myyttisessä kontekstissa, maailmankuvan eriytymättömyyden. Realistisen ja fantastisen kohtaamista tutkitaankin useasti keskittymällä kertomuksiin, joissa tapa tarkastella todellisuutta muuttuu jollain tapaa perustavanlaatuisesti. Groteskin ja mytologioiden piirissä tällaiset aihepiirit ovat usein alleviivaavalla tavalla halukkaita ravistelemaan yleisönsä irti realistisesta moodista käsitellessään asioita kuten edellisessä luvussa puitu metamorfoosi. Yhtä lailla vieraannuttava vaikutelma elää silti

rivien välissä kertomuksissa, joissa olemassaolon osa-alueiden eriytymättömyys ei ole mikään annettu tosiasia, todistusaineistoa ”kosmisesta jatkumosta”. Yliluonnollinen tai sitä lähenevä elementti on paremminkin sivuvivahteen kaltainen häiriötekijä, joka paikoin vuotaa Bunnyn todellisuuteen esimerkiksi kuolleen vaimon hahmossa. Samankaltaisista ei-realistisista momenteista kertoo myös *Amerikan Psykon* Patrick Bateman kuvatessaan kohtaamistaan puhuvan puistonpenkin tai murohiutaleen kanssa.

Teoksen viimeinen luku ”Deadman” käy läpi Bunnyn lopulliset koettelemukset, salamaniskun kohteeksi joutumisen ja autokolarin. Tapahtumat eivät kuitenkaan johda välittömään kuolemaan vaan jonkinlaiseen unenomaiseen, hallusinatoriseen välitilaan, jossa Bunny etsii hyvitystä. Teksti sisältää onnettomuussuman jälkeen ensin kappaleen raiskaukseksi tulkittavasta hyökkäyksestä, jossa tajuttomuuden rajamailla viruvan Bunnyn kimppuun käy vihdoinkin eteläisen Englannin saavuttanut sarvipäinen tappaja. Hyökkääjä on demoninen, suorastaan hirviömäinen olento, ja mitä todennäköisimmin silkka Bunnyn alitajunnan tuote tai alter ego. Kerronnassa tällaiset tapahtumat on kuitenkin esitetty samanarvoisena suhteessa muuhun kertomukseen, eikä niitä mitenkään tietoisesti kehystetä esimerkiksi uneksi. Viimeinen etappi ennen kuolemaa on julkinen, äärimmäisen dramaattinen apologia tanssiaissalissa, jonne ovat kokoontuneet muun muassa kaikki Bunnyn seksuaalisesti hyväksikäyttämät naiset. Tässä viittaus kuvitelmaan tuodaan esille Bunny Juniorin välityksellä paljon avoimemmin.

Bunny Junior lies back in the beanbag and opens his encyclopaedia and peels apart the ruined pages until he finds a definition of the word 'Fantasy'. 'A Fantasy is a situation imagined by an individual which does not correspond with reality but expresses certain desires or aims of its creator. Fantasies typically involve situations that are impossible or highly unlikely', reads the boy and closes the encyclopaedia. 'Who would have guessed that, Dad?' he says, secretly pinching his leg. 'See you, Bunny Boy' says Bunny and he opens the door of the chalet and steps outside into the cool evening air. (DBM, 260.)

Bunny Munron kuolema on uskottava postmodernin groteskin kandidaatti jo tekstin vastenmielisen ja avoimesti ”hyvän maun” vastaisen perusvireen ansiosta. Eksplisiittistä rivoutta paljon kiinnostavampaa on aina kuitenkin groteskin tendenssi tehdä eroa ottamatta puolia. Caven teoksen tapauksessa ambivalenssi syntyy lukijan samanaikaisesta inhosta ja kiintymyksestä traagiseen antisankariin, joka ei karman lakien valossa ansaitse mitään hyvää mutta jonka koettelemukset kasvavat tästä huolimatta liki sietämättömiksi. Samaa efektiä tuottaa tekstin kyky koetella toden ja epätoden välisiä rajoja tuomalla muuten realistiseen asetelmaan absurdin puolelle lipsuvia juonenkäänteitä, vierailuja kuolleista ja hienovaraisempia viitteitä koko fokalisaation

luotettavuudesta.

Inkongruenssin ilmenemismuodot ovat siis moninaiset. Ristiriita voi olla läsnä myös kielen ja kertomuksen suhteessa, kuten aiheiden ja esitystapojen välillä.

4.2 Lyyrinen ja banaali

Jonathan Swiftin *Vaatimaton ehdotus* (1729) mainittiin jo makaaberin yhteydessä (kts. luku 2.2) esimerkkinä mustan huumorin ja kuoleman likeisyydestä. Asiallisen kuivakkaaseen sävyyn saneltu teksti on manifesti lastensyönnin tarpeellisuudesta erityisesti alempien yhteiskuntaluokkien keskuudessa. Otsikko ”lyyrinen ja banaali” on tässä yhteydessä paremminkin vertauskuvallinen kuin kirjaimellinen, sillä kohdetekstieni esitystavat eivät mitenkään automaattisesti sijoitu lyyrisen, kauniin tai ylevän kriteerien alaisiksi. Sen sijaan ne kylläkin sisältävät ristiriitaisia tapoja yhdistellä aiheita ja tapoja kertoa. Geoffrey Galt Harpham (1982, 7) kuvaa tätä diskurssin ja esitystavan suhdetta muodon ja sisällön avioliitoksi, jossa molemmat osapuolet etualaistetaan siinä määrin että kumppanuuden asemesta syntyy paremminkin vaikutelma keskinäisestä sodasta. Harpham kuvaa taistelun osapuolia määrittelemällä sisällön olemuksen kapinalliseksi ja leikkisäksi pyrkimyksessään vastustaa muodon sille asettamia rajoituksia (emt.).

Kellopeli appelsiinin miljöö on ilmitasoltaan pitkälti realismin konventioin kuvattu yhteiskunta, jonka todellinen olemus vaarallisena dystopiana paljastuu lukijalle vähitellen juonenkäänteiden muodostuessa yhä ankarammiksi. Väkivallan ollessa niin olennainen elementti tekstissä on vaikea olla kiinnittämättä huomiota sen diskursiiviseen puoleen. Tarkasteltaessa asiaa aluksi puhtaasti kertojan näkökulmasta, kiinnittyy huomio Alexin tapaan suhtautua mitä silmittömämpään julmuuteen joko toteavan kliinisesti tai suorastaan hedonistisen nautinnon kautta. Normatiivisten moraalikäsitteiden valossa yhdistelmä herättää vastustusta.

Billy Boy had a nozh, a long flick-type, but he was a malenky bit too slow and heavy in his movements to vred anyone really bad. And, my brothers, it was a real satisfaction to me to waltz – left two three, right two three – and carve left cheeky and right cheeky, so that like two curtains of blood seemed to pour out at the same time, one on either side of his fat filthy oily snout in the winter starlight. (CO, 17.)

Triviaali suhtautuminen väkivaltaan ei ole mikään kertojan ominaispiirre, vaan kertomusta

laajemminkin läpäisevä ominaisuus. Myös yhteiskunnallisia, institutionaalisia tahoja edustavat yksilöt käyttävät voimakeinoja, joko avoimen väkivallan tai epäsuorien, väkivaltaa oikeuttavien toimien kautta. Näissäkin yhteyksissä on läsnä sävyjä, jotka asettuvat ristiriitaan kuvattujen shokeeraavien aiheiden kanssa. Vallankäyttäjät tuntuvat hiljaisen hyväksynnän kautta saavuttaneen kyvyn käsitellä ihmisyyden pimeitä puolia mahdollisimman neutraalisti. Äärimmäisimmillään kerronnassa on läsnä avoimesti sadistinen julmuuksilla mässäily.

'Oh yes, sir. [...] I'm very grateful to all concerned.' 'Don't be,' like sighed the Governor. 'This is not a reward. This is far from being a reward. Now, there is a form here to be signed. It says that you are willing to have the residue of your sentence commuted to submission to what is called here, ridiculous expression, Reclamation Treatment. Will you sign?' (CO, 75.)

'Stop the film! Please, please stop it! I can't stand any more'. And then the goloss of this Dr. Brodsky said: 'Stop it? Stop it, did you say? Why, we've hardly started.' And he and the others smecked quite loud. (CO, 84.)

Irma Perttula (2010, 86) näkee samankaltaisen inkongruenssin olevan löydettävissä myös Kafkan ”Muodonmuutoksesta”, mutta en voi kaikilta osin allekirjoittaa tätä näkemystä. Novellin kolmannen persoonan kertoja kieltämättä suhtautuu tapahtumiin melko kylmänviileästi, kuten myös Gregor Samsa itse. Sen sijaan muun perheen reaktioiden kuvaaminen ”ei erityisen järkyttyneeksi” on melko yksinkertaistava tulkinta. Teoksessa läsnäolevaa kontrastia sen, *mitä* kerrotaan ja *miten* kerrotaan välillä tosin ei käy kieltäminen.

Kuten jo groteskia mieltä käsitellessä totesin, Burgessin teoksessa pahuus ei kuvaudu kuitenkaan alusta loppuun näin intensiivisen banaaliksi. Tämä saattaisikin aiheuttaa vastaanotossa lähinnä turtumista ”ultraväkivaltaa” kohtaan. Kertojan niin sanottu parantuminen kaventaa hieman aiheen ja esitystavan ristiriitaa, mutta ei kuitenkaan pura sitä lopullisesti. Asetelma pikemminkin vääristyy uudella tavalla. Unelmat perheestä ja turvallisuudesta kerrotaan yhä ”matalan”, vulgaarin nadsat-slangin välityksellä. Kielen olemus säilyykin keinotekoisena ja itsetietoisena halki romaanin. Davis ja Womack (2002, 25) näkevät nadsatin lingvistisenä merkitsijänä, joka yhdistää Alexin sisäistä ja ulkoista todellisuutta. Jos oletetaan tämän olevan totta, ei kertojan sielunmaisema vaikuta erityisen viattomalta missään vaiheessa fiktiota.

Aiheen ja esitystavan suhteet ja mahdolliset ristiriidat ovat erityisen kiinnostavia kun keskiöön nousevat jo perusolemukseltaan tabua hipovat asiat, kuten kannibalismi tai insesti. Tämänkaltaisen tematiikan käsittely groteskissa viitekehyksessä tuntuu ensi alkuun haastavalta puhuttaessa aiheista, joiden luonne on jo lähtökohtaisesti niin alleviivaavan synkeä. Irma Perttula (2010, 89) löytää

Maria Peuran Finlandia-palkitusta teoksesta *On rakkautes ääretön* (2001) inkongruenssin, joka rakentuu luvun otsikon hengen mukaisesti: Pedofiliaa käsittelevä teksti kertoo tarinansa kauniisti ja lyyrisesti, tuoden muuten niin hyökkäävään pahuuteen myös estetiikkaa. Näin ”kauheasta ja irvokkaasta alkaa tislautua esiin inhimillinen tragedia” (emt.).

5 EPÄLUOTETTAVUUS

Ajatus lukijan tulkinnallisesta vallasta on aina houkutteleva. Erityisesti groteskin tutkimustradition parissa yksilöllisen vastaanoton merkitys korostuu. Keskustelu kertojan tai kerronnan epäluotettavuudesta kuitenkin sijoittuu tekijän, tekstin ja lukijan välimaastoon. Painopisteet suhteessa siihen, mille tai kenelle tällä akselilla annetaan suurinta painoarvoa, sen sijaan vaihtelevat. Tyypillisesti teorian kuin teorian lähtökohta on kuitenkin sen suhde implisiittiseen tekijään. Johdannossa esiteltyä Wayne C. Boothin klassista määritelmää sisäistekijästä epäluotettavuuden lähteenä pyritään siis korostamaan, kyseenalaistamaan tai kenties jopa kumoamaan. Skeptisin suhtautuminen implisiittisen tekijän ja lukijan yhteistyöhön löytyy kognitiivisen kirjallisuustieteen parista, jossa huomio kiinnittyy erityisesti lukemisessa tapahtuviin kognitiivisiin prosesseihin. Lukijalähtöisissä linjauksissa painottuu usein tapauskohtaisuus, erilaisten lukijoiden tausta suhteessa kykyyn huomioida tekstuaalisia vihjeitä epäluotettavuuden havaitsemiseksi. Retorisen kertomusteorian piirissä vakaasti Boothin jalanjäljissä kulkeva James Phelan (2005, 48) esittää teoksessaan *Living to Tell about It* kannanoton koskien tekstuaalisten ristiriitaisuuksien havaitsemista, joka tiivistää jotain keskeistä koko aihepiiristä. Mikäli kertomus sisältää selkeitä epä johdonmukaisuuksia, eikö joku ole tällöin vastuussa näiden elementtien ”suunnittelemisesta?”

Viimeinen käsittelylukuni pyrkii ottamaan kantaa retoristen ja kognitiivisten teorioiden sisältöihin ja kysymykseen implisiittisen tekijän tarpeellisuudesta. Mihin epäluotettavuus palautuu, mikä on sen lähde? Entä kuinka se on havaittavissa? Ensimmäinen alaluku tulee näin ollen väistämättä olemaan hyvin teoriapainotteinen. Epäluotettavuuden piirre langetetaan teoriassa tyypillisimmin ensimmäisen kertojan vastuulle, mikä on ongelmallista tarkasteltaessa Nick Caven tekstiä jossa suhteellisen neutraali, kaikkietävä kertoja välittää lukijalle tietoa henkilöiden mielenliikkeistä. Tämä problemaattisuus vaatii siis osittaista poistumista teoreettiselta mukavuusalueelta, jonka parissa epäluotettavuus yleensä liitetään osaksi vain tietynlaista kertojapositiona. Olisiko Caven yhteydessä kenties sopivampaa siis puhua *fokalisaation* epäluotettavuudesta?

Luvussa 5.3 lähestyn Burgessin kertojan kyseenalaista tapaa kertoa identiteetin käsitteen kautta. Millaisia vaihtoehtoisia tulkintatapoja teksti tarjoaa? Onko kertoja todella paha? Luvun lähtökohtana toimii Todd F. Davisin ja Kenneth Womackin artikkeli, jossa hahmotellaan muun

muassa kasvatopsykologisesta näkökulmasta välittyvää mahdollisuutta lukea Alexin hahmoa vakiintuneista tulkinnoista poiketen. Artikkelin on paikoin yksinkertaistava, enkä suhtaudu sen loppupäätelmiin minään annettuina totuuksina. Se on silti kiinnostavalla tavalla poikkeava avaus keskusteluun kertojasta, jonka harteille yleensä sovitellaan jonkinlaista ihmishirviön viittaa. Viimeinen alalukuni käsittelee kohdeteosteni antisankarien taipumusta vastavuoroisesti tulla lukijaa lähelle ja taas ikään kuin karata etäisyyden päähän. Millaisille mekanismeille nämä tendenssit rakentuvat? Kuinka lukija samaistuu ja kokee säälin, empatian, inhon ja kauhun tuntemuksia suhteessaan samaan keskushenkilöön?

Lukukokonaisuuden ei ole tarkoitus jättäytyä groteskista erilliseksi syrjähyppyksi pelkän narratologian piiriin, vaan paremminkin säilyttää yhteys kamalaan ja koomiseen, sekä ennen kaikkea tekstien sisällölliseen ambivalenssiin.

5.1 Retorinen ja kognitiivinen näkökulma

Epäluotettavuuden parissa ilmenevää teoreettista eripuraa on luontevinta lähteä lähestymään sieltä, missä tutkijat antavat avoimesti tunnustusta Boothin näkemykselle implisiittisestä tekijästä. Boothin ajatus implisiittisen tekijän ja tekstin normien suhteesta johtaa siis lopputulokseen, jossa lukija omaksuu enemmän informaatiota kuin mitä kertoja/henkilöhahmo varsinaisesti välittää. James Phelan allekirjoittaa näkemyksen sisäistekijän ja lukijan salaliitosta, pyrkien täydentämään Boothin käsittelyä uusilla tulkinnallisilla ulottuvuuksilla. Phelanin lähestymistapaa kutsutaan yleensä retoriseettiseksi, mutta luvun otsikossa luotu vastakkainasettelun henki ei tarkoita retorisen suuntauksen tyystin kieltävän kognition merkitystä tulkinnassa. Esimerkiksi Phelan (ix, 2005) tunnustaa heti käsittelynsä alkuun kognitiivisen tarinankerronnan ulottuvuuden yhdeksi olennaisemmaksi osaksi tulkinnallisia pyrkimyksiään: kognitiivisella viitataan tässä siihen, mitä ja miten ymmärrämme lukemamme. Muiksi päämääriksi määritellään emotionaalisten ja eettisten elementtien tulkinta. Minkälaisia tuntemuksia teksti herättää, miten nämä tuntemukset tulevat esiin? Entä minkälaisia eettisiä arvioita teksti meidän odottaa tekevän, kuinka nämä arviot syntyvät ja kykenemmekö omaksumaan nämä tarjotut normit? (emt.). Retorinen ja kognitiivinen kiinnittävät paikoin siis huomionsa myös samankaltaisiin ilmiöihin.

Phelanin pääasiallisena kiinnostuksen kohteena ovat siis kertomisen ja kokemisen monisyiset yhteydet. Siinä missä teoria usein korostaa tekstuaalisia piirteitä ja näiden keskinäisiä suhteita,

toteaa Phelan (2005, 5) olevansa kiinnostunut myös monikerroksisesta viestinnästä, jota tekijä tarjoaa yleisölleen. Tämä viestintä edellyttää niin kognitiivista, fyysistä, emotionaalista kuin eettistäkin osallistumista (emt.). Phelan haluaa ottaa kantaa kirjallisuudentutkimuksen kentällä jo Boothin teoksesta lähtien velloneeseen keskusteluun implisiittisen tekijän tarpeellisuudesta. Tämä ei missään nimessä merkitse implisiittisen tekijän käsitteen hylkäämistä, vaan sen tarkastelua uudessa valossa. Phelanin mukaan (emt., 38) implisiittisen tekijän määrittely kirjailijan ”toiseksi minäksi” ottaa kantaa kahteen vallitsevaan teoreettisen keskustelun kulmakiveen. Ensimmäinen näistä on persoonattomuuden esteettinen ihanne. Tällä viitataan siihen, kuinka tarina tulisi paremminkin esitellä kuin kertoa. Ideaalisin sävy tälle olisi mahdollisimman neutraali. Toinen kannanotto linkittyy uskriittiseen näkemykseen intentioharhasta tulkintaa ohjaavana voimana.⁸ Uskriittinen positio pyrkikin raivaamaan tieltään kaikki tekstin ulkopuoliset todisteet, kuten biografiset viittaukset.⁹

Johdannossa (kts. alaluku 1.1) esiteltiin tarkemmin Boothin määritelmää ’the author’s second self’, kirjailijan tapaa konstruoida implisiittinen tekijä. Ajatus laajeni sittemmin urakirjailijan (’Career-Author’) käsitteeksi (kts. Booth 1983, 431), jolla viitataan kirjailijan mahdollisuuteen tuoda tuotantoonsa jatkuvuutta luomalla implisiittisiä tekijöitä halki useamman teoksen. Urakirjailija on siis sisäistekijöidensä summa. Boothia seuranneet teoreetikot ovat pyrkineet enemmänkin näkemään implisiittisen tekijän tekstuaalisena funktiona kuin itsenäisenä toimijana. Seymour Chatman (1986, 149) määrittelee vuonna 1978 ilmestyneessä *Story and Discourse* -teoksessa implisiittisen tekijän kylläkin lukijan muodostamaksi rekonstruktioksi, mutta muistuttaa samalla että tekstin normit eivät välttämättömästi ole moraalisia. Implisiittinen tekijä on aina löydettävissä tekstistä, sen sijaan varsinaisen tekijyyden määrittely saattaa olla hankalampaa. Chatman ottaa esille tapauksia, joissa tekijöitä on useampi tai tekijyyden alkuperä on vaikeammin paikannettavissa. Tällaisia ovat yhteistyönä toteutetut Hollywood-tuotannot tai teokset joiden taustalta on jäljitettävissä useampi tekijä mahdollisesti jopa eri aikakausilta, kuten kansanrunouden traditiossa (emt.).

Chatmanin määritelmän mukaan implisiittinen tekijä on siis tekstin normien muodostama rakenne. Käsittelyssä korostuu sisäistekijän vastinparina myös implisiittinen lukija. Tämä suhde havainnollistetaan (kts. Chatman 1986, 151) paljolti tutkimuksen piirissä lainatussa kommunikaatiomallissa:

8 Tämä taas liitetään W.K. Wimsattin ja Monroe C. Beardsleyn artikkeliin ”The Intentional Fallacy” (1954), jossa tekijän mahdolliset tarkoitukset leimataan täysin merkityksettömiksi.

9 *Kellopeli appelsiinin* sisältämä raiskauskohtaus on julkisuudessa pyritty usein yhdistämään Burgessin vaimoon, joka joutui seksuaalisen väkivallan kohteeksi sota-aikana. Tällä on usein perusteltu myös sitä, miksi teoksen aiheuttama kohu koitui kirjailijalle henkisesti raskaaksi.

Todellinen tekijä → [Implisiittinen tekijä → (Kertoja →) (Yleisö →) Implisiittinen lukija]
→ Todellinen lukija

Semioottinen viestintämalli kuvaa siis sisäistekijän ja -lukijan välttämättömyyttä, siinä missä sullkuihin sijoitetut kertoja ja yleisö jättäytyvät optionaalisiksi.¹⁰ Chatman jatkaa määrittelyään *Coming to Terms* -teoksessa (1990, 74) toteamalla kuinka löydämme teksteistä usein epäjohdonmukaisuuksia kertojan puheen ja tulkintamme välillä. Toisin sanoen törmäämme tekstuaaliseen todistusaineistoon joka ei ole lähtöisin kertojasta, tai toisilta henkilöahmoilta. Tämän informaation lähteeksi ei tulisi kuitenkaan identifioida todellista kirjailijaa, jotta välttyisimme ”intentionaaliselta harhalta”. Jos hyväksymme implisiittisen tekijän olemassaolon, voimme selittää havaitsemamme tulkinnallisen kuilun ja samanaikaisesti välttää sortumisen biografismiin (emt., 75). Käsitteellä on siis käytännöllistä arvoa: sisäistekijä on standardi, jota vasten voimme lukea kertojan todistusta.

Kertomusteorian piirissä vähitellen tapahtunut siirtymä kohti lukijaa on vaikuttanut myös Boothin vanavedessä kulkeneisiin tutkijoihin. Shlomith Rimmon-Kenanin (1999, 111) mukaan implisiittinen tekijä on ”äänetön”, ja sen vuorovaikutukseen lukijan kanssa sekoittuvat aina toiset äänet. Sekä Rimmon-Kenan ja Chatman ottavat siis molemmat harkittua etäisyyttä ajatukseen niin sanotusta kirjailijan toisesta minästä, tai vähintäänkin implisiittisestä tekijästä minkäänlaisena henkilöityneenä tietoisuutena. Varsinaiseksi välimatkaksi tämä etäisyys muuttuu Gérard Genettellä, joka julistaa koko implisiittisen tekijän käsitteen tarpeettomaksi. Genette (1988, 139) viittaa Boothin teoksen ilmestymishetkeen ajankohtana, jolloin eronteko lihaa ja verta olevan kirjailijan ja kertojan välillä ei ollut niin selkeä kuin nykyteoriassa. Implisiittisen tekijän tehtävä oli Genetten (emt.) mukaan lähinnä tehdä tämä ero näkyväksi, jotta voisimme ymmärtää esimerkiksi Henry Fieldingin olevan erillinen taho *Ameliaa* tai *Tom Jonesia* kertovasta äänestä. Sittenkin kertojan käsitettä ei ole yhdistetty tekijään samalla tapaa kuin aiemmin. Kertojan tullessa yhtä lailla tärkeäksi osaksi teoreettisia kommunikaatiomalleja näkee Genette tämän muodostavan tarpeetonta ”ruuhkaa” tarkasteltaessa yksittäistä kertomusta. Tässä yhtälössä implisiittinen tekijä muodostuu tarpeettomaksi, sillä kertomuksen tuottavat kaksi taho: fiktiivinen kertoja ja todellinen kirjailija. Näiden väliltä ei ole löydettävissä minkäänlaista kolmatta toimijaa, ja mikä tahansa tekstuaalinen esitys on attribuoitavissa joko tekijän tai kertojan tuotokseksi, kerronnan tasosta riippuen. Genetten

10 Rimmon-Kenanin (1999, 112–113) näkemys on täysin päinvastainen: kertoja ja yleisö ovat kertovan viestintätilanteen välttämättömät osapuolet, toisin kuin sisäistekijä ja -lukija.

(emt., 140) mukaan ei siis ole olemassa mitään varsinaista syytä niin sanotusti vapauttaa tekijää häntä sitovasta vastuusta, oli se sitten ideologinen, tekninen, stilistinen tai jotain muuta.

Sisäistekijän hylkäämisen puolesta liputtavat myös Mieke Bal¹¹ ja Ansgar Nünning, jonka artikkelia aiheesta sivuttiin jo johdannossa (kts. luku 1.1). Nünningin ratkaisu kysymykseen epäluotettavuuden lähteestä on siis tekstin kokonaisuuden rakenteellinen taso ('structural whole'). Nünning (1999, 53) kritisoi implisiittisen tekijän käsitettä sen epämääräisyydestä. Termi on näin ollen paitsi heikosti määritelty, koituu se myös häiriötekijäksi pyrkimyksessä tutkia mahdollisimman järjestelmällisesti epäluotettavuuden havaitsemisessa käynnistyviä kognitiivisia prosesseja (emt.). Edellä esitetty kritiikki ei silti estä Nünningia itseään sortumaan vähintäänkin yhtä hämärään käsitteellistämiseen hänen vedotessa toistuvasti määreisiin kuten ”käytännön järki”. Nünning (emt., 57) siis kritisoi vanhempia metodologisia sovellutuksia muun muassa niiden kyvyttömyydestä kuvata epäluotettavuuden havainnointia lukuprosessissa. Mikäli tällaisia huomioita aiemman tutkimuksen parissa on tehty, ovat ne olemukseltaan korkeintaan metaforisia suosieissaan ilmaisuja kuten asia X on ”luettavissa rivien välistä”, tai asia Y tapahtui ”kertojan selän takana”. Myös luotettavuuden käsite epäluotettavuuden barometrina otetaan yleensä itsestäänselvyytenä, eikä itse luotettavuuden sisältöä siis määritellä (emt., 63). Epäluotettavuus ei myöskään Nünningin mukaan palaudu viattomiin, kuvaileviin ennakko-oletuksiin, vaan sen määrittely juontaa juurensa hyvinkin subjektiivisiin moraali- ja arvopäätelmiin. Nämä johtopäätökset ovat kaiken lisäksi usein tiedostamattomia. (emt., 60).

Artikkelissa käydään läpi siis yksittäisiä hyviäkin huomioita epäluotettavuuden lähteen paikantamisen vaikeudesta. Nünning esittää tästä huolimatta joitain melko yksinkertaistavia näkemyksiä, erityisesti sivutessaan tyypillisimpiä tapoja luokitella kertojia niin sanotusti kulttuurisesti vakiintuneisiin kategorioihin: naiiveihin, psykopaatteihin ja niin edelleen. Koska epäluotettavuus havaitaan ristiriidoissa yksilöllisen lukijan ja kertojan maailmankuvien välillä, toteaa Nünning (1999, 61) pedofiilin tuskin löytävän mitään ”vääää” Vladimir Nabokovin *Lolitasta* (1955). Väite lähentelee jo naurettavuutta: vaikka postmoderni todellisuus on epäilemättä arvomaailmaltaan pluralistinen (ja tämän Nünning itsekkin tunnustaa), on melko liioiteltua esittää yksittäisen ominaisuuden ohjaavan yksilöllistä tulkintaa näinkin mustavalkoisesti. Toisaalta Nünning (emt., 64) kommentoi Walter Rigganin näkemystä siitä, kuinka epäluotettavan kertojan tunnistaminen tapahtuu ”epähyväksyttävän” moraalifilosofian havaitsemisen välityksellä.

11 Bal (1981, 42) kritisoi sisäistekijän käsitettä sen kyvyttömyydestä kantaa todellista vastuuta tekstin ideologiasta. Hän näkee implisiittisen tekijän suosion (erityisesti 1960-luvulla) perustuvan lähinnä sen tarjoamaan mahdollisuuteen tuomita teos tuomitsematta kirjailijaa, ja päinvastoin.

Nünningin mukaan (emt.) nämä havaitut normit jotka määrittävät sitä kuinka hullu, perverssi tai mitä tahansa muuta kertoja mahdollisesti on, eivät ole implisiittisen tekijän normeja. Sen sijaan ne ovat universaaleja, käytännön järkeen ja yleisiin moraalikäsitelmiin pohjautuvia arvojärjestelmiä. Tästä herää kysymys, kuinka määritellä termit kuten 'common sense' tai 'human decency', mikäli ne palautuvat aina yksilöllisen lukijan maailmankuvaan? Entä onko pedofiili täysin immuuni tälle käytännön järjelle *Lolita* lukiessaan?

Mikäli siis suhtaudumme lukijalähtöisyyteen yhtä relativistisesti kuin Nünning, uhkaa kysymys epäluotettavuudesta pelkistyä puhtaasti kysymykseksi vastaanotosta. Vaikka en kykene täysin ostamaan ajatusta implisiittisestä tekijästä silkkana menneisyyden teoreettisena haamuna, ei kognitiivinen lähestymistapa silti sovellutuksien tasolla jättäydy ainakaan kohtalokkaalla tavalla retorista vastinpariaan heikommaksi. Myös Nünningin artikkelissa määritellään laajalti erilaisia epäluotettavuuden kriteereitä. Palaan silti seuraavaksi ensin retoriseen kertomusteoriaan ja erityisesti James Phelanin pariin. Phelan (2005, 48) ei allekirjoita Nünningin ”rakenteellisen kokonaisuuden” potentiaalia implisiittisen tekijän syrjäyttäjänä, koska kyseinen malli ei kykene identifioimaan useita lukijan positioon liittyviä pakotteita. Nämä pakotteet eivät ole lähtöisin puhtaasti tekstistä tai lukemisen konventioista, vaan ristiriitaisten tekstien suunnittelijoista. Kognitiivisen teorian puolella usein väläytelty luonnollistamisen termi nojaa samankaltaiseen problematiikkaan: ilmitasolla tekstissä oleva ristiriita on ikään kuin asennettu kertomukseen jonkin agentin toimesta, joka odottaa yleisönsä havaitsevan että teksti kykenee paljastamaan enemmän kuin mitä se eksplisiittisesti kertoo. Phelan lähestyy aihetta käytännön tasolla esittämällä kuusi kategoriala, joiden avulla epäluotettavia kerrontatapoja on mahdollista havaita ja kenties luokitella.

Phelanin (2005, 49–53) epäluotettavuuden luokat ovat siitä haastavia, että niiden väliset rajat ovat varsin häilyviä. Phelan kylläkin tunnustaa olevansa tietoinen epäluotettavuuden tavasta ilmetä monikasvoisena, ja korostaa kategorioiden toimivan lähinnä hermeneuttisina apuvälineinä. Luokkia on siis kuusi: misreporting (väärin kerronta), misreading (väärin tulkinta), misregarding/misevaluating (väärin arviointi), underreporting, (vaillinnainen kerronta), underreading (tiedollisesti puutteellinen kerronta), underregarding (puutteelliseen havaintoon perustuva kerronta). Yleisellä tasolla ”mis” ja ”under” -kategorioita voinee luonnehtia väärässä olemisen ja riittämättömyyden termein. Tarkastelen seuraavaksi kerronnan ristiriitaisuuksia *American Psychon* kontekstissa.

Ellisin romaanin kertoja havainnoi ympärillään tapahtuvia asioita varsin sekavaan tapaan. Bateman

havaitsee jatkuvasti ympärillään oletusarvoisesti tuttuja henkilöitä, joiden kuvaus perustuu tyypillisesti lähinnä patologiseen luettelointiin heidän yllään olevista merkkivaatteista. Kesken kaiken kertoja joko havahtuu huomaamaan kuinka kyseessä onkin joku aivan toinen, tai kuvauksen kohteena olleen henkilön nimi yksinkertaisesti muuttuu toiseksi kesken kerronnan ilman minkäänlaista sen eksplisiittisempää selitystä. Tämä ”väärin kertomisen” tendenssi toimii kaksisuuntaisesti ja vahvistuu sitä mukaa kun kertomus etenee. Myöskään fiktion muut hahmot eivät välttämättä tunnista kertojaa ja identiteettien sekoittuminen vain kiihtyy romaanin loppua kohti. Tämän lisäksi Batemanin versio tapahtumista ajautuu usein voimakkaasti törmäyskurssille toisten hahmojen todistuksen kanssa. Kertoja kuvailee suorastaan pedantilla yksityiskohtaisuudella suorittamiaan surmatöitä, joihin lukeutuu liikemies Paul Owenin surma. Omien sanojensa mukaan Bateman myös käyttää Owenin asuntoa myöhemmin kahden prostituoidun kiduttamiseen ja murhaamiseen. Kertojan palatessa oletetulle rikospaikalle kaikki ei kuitenkaan aivan täsmää.

There has been no word of bodies discovered in any of the city's four news papers or on the local news; no hints of even a rumor floating around. I've gone so far as to ask people –dates, business acquaintances– over dinners, in the halls of Pierce & Pierce, if anyone has heard about two mutilated prostitutes found in Paul Owen's apartment. But like in some movie, no one has heard anything, has any idea of what I'm talking about. (AP, 352.)

“You saw the ad in the *Times*?” she asks. “No... I mean yes. Yes, I did. In the *Times*,” I falter, gathering a pocket of strength, the smell from the roses thick, masking something revolting. “But... doesn't Paul Owen... still *own* this?” I ask as forcibly as possible. There's a long pause before she admits, “There was no ad in the *Times*.” [...] “But that's... his”–I stop, my heart skips, resumes beating–“furniture.” I drop my umbrella, then lean down quickly to retrieve it. “I think you should go,” she says. (AP, 355; kurssiivi alkup.)

Batemanin kohtaaminen kiinteistövälittäjän kanssa saattaa kaiken aiemmin sanotun siis varsin kyseenalaiseen valoon. Kertoja on jättänyt oletettujen surmatöiden jälkeen myös viestin Harold Carnes -nimisen henkilön puhelinvastaajaan. Viestissä kertoja tunnustaa avoimesti tekonsa. Carnesin ja Batemanin seuraava kohtaaminen ei suju aivan kertojan (tai tuskin lukijankaan) odotusten mukaisesti.

“So Harold,” I say, “did you get my message?” Carnes seems confused at first and, while lighting a cigarette, finally laughs. “Jesus, Davis. “Yes, that was *hilarious*. That *was* you, was it?” “Yes, naturally.” I'm blinking, muttering to myself, really, waving his cigarette smoke away from my face. “Bateman killing Owen and the escort girl?” He keeps chuckling. (AP, 372; kurssiivi alkup.)

“Now, Carnes. Listen to me. Listen very, very carefully. I-killed-Paul-Owen-and-I-liked-it. I can't make myself any clearer.” [...] He stares at me as if we are both underwater and shouts back, very clearly over the din of the club, “Because... I had... dinner... with Paul Owen... twice... in London... *just ten days ago*.” (AP, 373; kurssiivi alkup.)

Phelanin (2005, 51) mukaan väärin kerronta keskittyy aina hahmoihin, tosiasioihin ja tapahtumiin. Tämä on tyypillisesti seurausta kertojan tiedonpuutteesta, ja liittyy usein kahteen seuraavaan kategoriaan, väärään arviointiin ja tulkintaan. Batemanin tapa ottaa vastaan ympäröivän todellisuuden reaktiot hänen oletettuun sarjamurhaajan statukseensa paljastavat, että kertoja tuskin ainakaan tarkoitushakuisesti valehtelee yleisölleen. Olettaessa huomioon Batemanin olemus äärimmäisen laskelmoivana ja älykkäänä yksilönä, tuntuu osittain vaikealta hyväksyä kertojan mahdollinen tiedollisen kompetenssin puute tai kyvyttömyys lukea ympäristöään. Luennat teoksesta silkkana hulluuden manifestaationa saavat kieltämättä tukea erityisesti kohdissa, joissa kertoja viittaa täysin paranormaaleihin sattumuksiin vaativista puistonpenkeistä ja puhuvista muroista. Tekstissä ilmenee myös kerronnallista outoutta, jota on vaikea asettaa esimerkiksi Phelanin luokittelun alaisuuteen.

[...] doors, both of which are locked, where he notices the huge Julian Schnabel in the lobby and realizes *wrong fucking building* and he whirls around, making a mad scramble for the revolving doors, but the night watchman who tried to get Patrick's attention before now waves him in, as he's about to bolt out of the lobby, "Burning the midnight oil, Mr. Smith? You forgot to sign in," and frustrated, Patrick shoots at him while spinning once, twice through the glass doors which thrust him back into the lobby of god only knows where as the bullet catches the watchman in the throat, [...]. (AP, 337–338.)

Ajojahdiksi nimetty kappale tekstin loppupuolella kuvaa Batemanin ammuskelemassa ja pakenemassa niin partiopoliisia kuin erikoisjoukkojakin pitkin Manhattania. Takaa-ajo muodostaa erikoisen poikkeaman suhteessa koko romaaniin muutamallakin tavalla. Tapahtumien ja koko kappaleen tyylin puolesta se lähenee toimintaelokuvaa tai trilleriä, jossa luodit kimpoilevat viattomiin ohikulkijoihin ja SWAT-helikopterit pörräävät taivaalla. Väkivallantekojen luonne tekstissä on muuten ikään kuin hienovaraisempi, yksityinen kokemus, jossa kertoja vaivihkaa kiduttaa kodittomia tai salakuljettaa konepistoolin kuntosalille. Yritykset kertoa väkivallasta (muille kuin lukijalle) ovat lähinnä epäonnistuneita. Merkittävämpää ajojahdin kuvauksessa on silti kerronnan siirtymä ensimmäisestä persoonasta kolmanteen. Hetken aikaa vaikuttaa siltä että Manhattan ihmisineen reagoi kertojan murhanhimoa, mutta onko toisaalta edes mahdollista käyttää sana kertoja, ainakaan jos samaistamme sen Patrick Batemaniin? Lukijalle jää täysin epäselväksi, kuka tapahtumista oikeastaan kertoo. Kappaleen alussa kohdataan vielä lukijalle tuttu ”minä”, mutta tilanteen eskaloituessa kertojapositio vääristyy. Takaa-ajon kuvaus muistuttaa unta tai hallusinaatiota, jonkinlaista kiinnijäämisen fantasiaa, jossa kertoja asettuu itsensä ulkopuolelle ja näkee itsensä ja väkivallantekonsa vihdoinkin tulevan tunnustetuksi myös fiktion sisällä.

Nünning (1999, 65) ottaa esille käsittelynsä tueksi Monika Fludernikin listan kieliopillisista

vihjeistä, jotka ilmaisevat subjektiivista ilmaisukykyä. Nünningin mukaan nämä samat ilmiöt toimivat myös mahdollisina epäluotettavuuden indikaattoreina. Listaan kuuluvat puhujan tai yleisöön orientoituva ilmaisu, syntaktiset, (kuten keskenjäävät lauseet, epäröinti, toisto) morfologiset ja leksikaaliset vihjeet. Batemanin tapa ilmaista itseään sisältää paikoin outoja foneettisia lapsuksia. Kertoja saattaa tilata kofeiinittoman kahvin asemesta juoman nimeltä “decapitated coffee” (AP, 358). Halutessaan ilmaista olevansa rauhallinen hän toteaa ”I’m clam. I mean calm” (AP, 223). Nämä verbaaliset epäonnistumiset on mahdollista lukea paitsi kielessä ilmeneväksi tekniseksi outoudeksi, myös Nünningin (emt.) omien epäluotettavuuden kriteerien valossa niin sanotuiksi freudilaisiksi lipsahduksiksi. Niiden merkitys tai kyky kuvata kertojan mielenliikkeitä sen sijaan jättäytyy hämäräksi: yrittääkö kertoja tyypilliseen tapansa paljastaa jotain, provosoida vastakaikua? Vai onko kyse aidosta vahingosta, pyrkimyksestä salata murtuva psyyke joka kielessä löytää tavan pyrkiä esille?

Todennäköisyys siihen että Paul Owen ja seuralaispalvelun naiset olisivat todella kärsineet brutaalin kuoleman Batemanin käsissä vaikuttaa tekstuaalisen todistusaineiston perusteella siis varsin vähäiseltä. Onko silti mahdollista olettaa että kaikki teoksessa kuvatut julmuudet ovat mielikuvituksen tuotetta? Epäluotettavuuden kriteerit jotka nojautuvat kognitiivisiin seikkoihin kuten tiedon tai ymmärryksen puutteeseen tyypillisesti tuottavat tulkintoja esimerkiksi mielisairaista kertojista. Mikäli Bateman voidaan luokitella neuroottiseksi ja henkisesti epävakaaaksi puhujaksi, on hän ainakin jollain tasolla tietoinen omasta psyykkisestä tilastaan ja kykenevä refleктоimaan omaa liukumistaan ”hulluuteen”. Kertoja on myös ironisella tavalla kenties ainut kuvatun yhteiskunnan luotettava tulkki, joka havaitsee hyvin konkreettisesti ympärillään olevien ihmissuhteiden ja kulttuurin kertakäyttöisyyden. Absoluuttinen rajanveto vaikuttaa mahdottomalta: kenties osa veritöistä on tapahtunut, kenties ne ovat shoppailun ja vuokravideoiden palautuksen lomassa koettuja harhoja.

Amerikan Psykon kaltainen ristiriitainen kertomus ikään kuin etualaistaa oman kerrontatekniikkansa kaikkine poikkeamineen ja omituisuuksineen. Ajatusta implisiittisestä Ellisistä tekstuaalisten vihjeiden arkkitehtina on siis vaikea torjua. Kognitiivinen teoria tarjoaa tästä huolimatta valideja tapoja havaita kerronnallisia epäjohdonmukaisuuksia, vaikka sen piirissä esitetyt näkemykset epäluotettavuuden lähteestä eivät nähdäkseni kykene kyllin vakuuttavasti kumoamaan sisäistekijän olemassaoloa. Laajemmasta näkökulmasta tarkasteltuna voi myös kysyä tarjoaako Boothin urakirjailijan käsite näille pohdinnoille mitään lisäarvoa, onhan Ellis tekijä jonka tekstuaalista läsnäoloa voisi tuotannossaan luonnehtia itsensä tiedostavaksi. Yhtä haastavana näyttäytyy tosin

yritys hahmotella tekstistä esiin jonkinlainen selkeä arvojärjestelmä, mikäli pyrkimyksemme on tulkita kertojan puhe vasten implisiittisen tekijän (moraalisia) standardeja. Ainut kiinteää ja selkeästi tunnistettavaa merkitystä kantava asia romaanissa on pinta: raha, ulkonäkö, brändit.

Teoreettinen huomio on siis pitkälti käpertynyt tulkitsemaan (epä)luotettavuuden kysymyksiä ”minä”-muotoisten kertojien kontekstissa. Miten siis tulisi suhtautua epäuskottavaan kertomukseen, jonka välittäjänä toimii kertoja jota totunnaisesti nimitämme kaikkietäväksi?

5.2 Kertoja vai ääni?

He is afforded no insights, no illuminations, no great wisdoms but he can see immediately why the ladies dig him. He is not a toned, square-jawed lover boy or cummerbunded ladies' man but there's a pull, even in his booze-blasted face, a magnetic drag, that has something to do with the pockets of compassion that form at the corners of his eyes when he smiles, a mischievous arch to his eyebrows and the little hymen-popping dimples in his cheeks when he laughs. Look! There they are now! (DBM, 10.)

Nick Caven romaani esittelee keskushenkilönsä lukijalle kaikkea muuta kuin vaatimattomasti, maalaten kuvaa varsin viehättävästä yksilöstä jonka vetovoima kovankin krapulan ja vastoinikäymisten edessä säilyy suorastaan magneettisena. Kysymyksessä on luonnollisesti henkilön oma käsitys itsestään, joka kertomuksen edetessä alkaa näyttäytyä kyseenalaisena. Tarkastelen seuraavaksi muutamia Caven teoksen tapahtumia, jotka paljastavat enemmän kuin välttämättä suoranaisesti kertovat.

Bunnyn oletettu charmi pääsee heti teoksen alussa testiin hänen kiinnostuessaan hotellin aulassa tarjoilijana työskentelevästä naisesta. Vielä tässä vaiheessa lukija on johdateltavissa uskomaan jatkuvaa todistusta Bunnyn naistennielijän kyvyistä. Tämän informaation valossa tarjoilijan nihkeä suhtautuminen Bunnyn lähestymisyrityksiin herättää kysymyksiä.

[...] but he also knows, more than anything in the world, that she will, indeed, turn around and willingly and with no coercion step into the slipstream of his considerable sexual magnetism. (DBM, 15.)

He throws out his hands and says, 'Guess what my name is!' 'I don't know,' says the waitress. 'Go on. Guess.' 'No, I don't know. I've got work to do.' [...] Bunny holds up his hands at the back of his head and waggles them like rabbits' ears. Then he crinkles his nose and makes a snuffy sound. 'Oh, *Bunny!* Suddenly River don't seem so bad!' says the waitress. (DBM, 16–17; kurssiivi alkup.)

Kappale päättyy Bunnyn tarjoutuessa esittelemään kauppamaansa kosmetiikkaa Riverille. Lukijalle

ei koskaan langeteta mitään yksityiskohtaista tietoa siitä, mihin kohtaaminen oikeastaan johtaa. Seuraava kappale lähtee liikkeelle hyväntuulisen Bunnyn poistuessa paikalta. Myöhemmin kertomuksessa viitataan Bunnyn muistoihin tapahtumista hotellilla, jotka implikoivat valloitusyrityksen päätyneen toivottuun lopputulokseen. Ensimmäisen lainauksen vapaaehtoisuutta painottavat ilmaukset saavat vähitellen karmaisevalla tavalla ironisen vivahteen, kun lukijalle alkaa paljastua että molemminpuolinen suostumus ei taidakaan ole Bunnylle juuri minkään arvoinen kanssakäymisen kriteeri. Tarjoilijan tapauksessa tämä käy ilmi kun Bunny ja River kohtaavat seuraavan kerran kadulla.

River took one look at Bunny and screamed. She veered savagely in a wide and reckless arc and sped up, taking wild glances over her shoulder. [...] 'Stay away from me!' she cried. 'Just stay away from me, you fucking maniac!' 'But, River, didn't we have a good thing going?!' shouted Bunny, but he could hear her sobs as she charged away, her footsteps like gunshots down the street. 'What was wrong with that girl, Dad?' asked Bunny Junior, when his father got back in the Punto. 'I think she has a medical condition,' said Bunny. (DBM, 216–217.)

Jälkimmäisen lainauksen kaltaiset, aiempia tulkinnallisia aukkoja avoimemmin umpeen kurovat paljastukset sijoittuvat vasta romaanin loppupuolelle. Bunnyn ja pojan matkan varrella absurdit kohtaukset erinäisten vastaantulijoiden kanssa vihjaavat silti alusta asti, että keskushenkilön vakuuteltu karisma on kenties pelkkää silmänlumetta. Luvussa 17 matkalaisia pyydetään poistumaan McDonald's-ravintolasta Bunnyn epämääräisen käytöksen vuoksi. Ulosheiton yhteydessä kertoja paljastaa hyvin moralisoimattomaan sävyyn ja ikään kuin ohi menneen Bunnysta muutamia valikoituja totuuksia. Ravintolan tapahtumien jälkeen isän ja pojan välillä käydään keskustelu, jolla lapsuuden muiston välityksellä pyritään jälleen paikkailemaan vuotavaa illuusiota Bunnyn olemuksesta.

Bunny has been banned for life from three McDonald's, one Burger King and thrown out of the Kentucky Fried on Western Road with such force that he fractured two of his ribs. This was on a busy Saturday in the middle of the afternoon. Bunny also has four ASBO's¹² in the Sussex area. (DBM, 149.)

[...] I'll never forget it... and when I told her my name she laughed and I laughed and I knew that I had this power... this special thing that all the other bastards who were flopping around in the pool trying to impress the girls didn't have... I had this gift... a talent... and it was in that moment that I knew what I was put on this stupid fucking planet to do...' (DBM, 159.)

Muiston herättämät tunne-elämykset ovat niin voimallisia että kerronta kauan sitten sattuneista asioista tapahtuu preesensissä. Bunny ikään kuin elää uudelleen lapsuuden onnenhetkensä, näkee

12 ASBO on lyhenne sanoista "Anti-Social Behaviour Order". Kyseessä on oikeuden langettama määräys jolla pyritään kontrolloimaan sopimatonta käyttäytymistä. Määräyksen kriteerit ovat väljät ja se on sovellettavissa monenlaiseen häiriökäytökseen, kuten rasismiin, syljeskelyyn, mellakointiin ja niin edelleen.

tähdet ja uima-altaan välkehtivän veden. Tajunnanvirtamainen monologi, muiston sanallistuminen puheeksi, sen sijaan on hapuilevaa, katkonaista ja täysin vailla minkäänlaisia johtolauseita. Menneen ajan kuvaus on rakenteeltaan poikkeuksellinen suhteessa muihin tekstissä kuvattuihin muistoihin, jotka kerrotaan retrospektiivisesti. Kokemisen ja kertomisen rajat eivät näyttäydy enää yhtä selkeästi toisistaan erotettavilta. Paitsi koko lapsuuden tarina itsessään, myös sen kertomisen motiivi vaikuttavat täysin kyseenalaisilta suhteessa pikaruokaravintolassa saavutettuun informaatioon. Kaikki tietävä kertoja tekee ikään kuin kahteen ääripäähän sijoittuvia valintoja, paljastaen vuoron perään todisteita Bunnyn puolesta sekä Bunnya vastaan.

Kuinka siis tulisi arvioida tai teoreettisesti kehystää ristiriitaista kertomusta, jonka välittäjänä toimii neutraali, kaikki tietävä kertoja? On kenties myös itsessään hieman kyseenalaista käyttää ilmaisua neutraali, koska vaikka kertoja ei aktiivisesti moralisoi Bunnyn edesottamuksia, sisällyttää kertomus silti itseensä varsin strategisilta vaikuttavia valintoja: mitä kerrotaan tai mahdollisesti jätetään kertomatta, ja missä järjestyksessä. Henrik Skov Nielsen hahmottelee artikkelissaan ”The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction” (2004) persoonattoman äänen käsitettä, jonka avulla hän lähestyy oletusarvoisesti minä-muotoisen kertojan rajoitteita ja vaikeuksia. Rajoitteilla viitataan tässä siis esimerkiksi tilanteeseen, jossa kertoja ei mitenkään voi olla tietoinen kertomistaan asioista. Nielsenin (2004, 134) hypoteesi perustuu ajatukselle siitä että lukiessamme fiktiota emme voi olla absoluuttisen varmoja, onko henkilö johon viitataan pronominilla ”minä” juurikin tarinaa puhuva/kertova taho. Vaikka Nielsenin teksti käsittelee ensimmäisen persoonan kertojia, on etenkin artikkelin loppupäätelmistä löydettävissä näkemyksiä jotka ovat ulotettavissa käsittelemään myös muunlaisia kertojapositioneja.

Oletus puhujasta siis synnyttää tulkinnan, jonka mukaan tekstissä täytyy olla piilotettu kertoja tai ääni. Monika Fludernikin (2001, 622) mukaan nämä oletukset ovat erityisen voimakkaita, mikäli tekstissä esiintyy avoimesti ”minä”, tai esimerkiksi demonstratiivipronominien kaltaisia deiktisiä ilmauksia. Kertojan välttämättömyys tuntuu hyvin vaikealta kyseenalaistaa, ja myös Nielsen myöntää tämän. Nielsenin artikkelissa oletetaan fiktiivisen maailman syntyvän vasta kerronnassa, sillä kertovat lauseet tuottavat maailman, jota ne kuvaavat. Nielsenin (2004, 145–146) mukaan ajatus kertovasta minästä lauseen tuottajana on illuusio ja olisi korrektimpaa todeta että tämä ”minä” on fiktion luotu elementti siinä missä muutkin. ”Minä” syntyy, koska kertomuksen persoonaton ääni viittaa siihen. Ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerrontaa ei tulisi luonnehtia *jostain* puhuvan kertojan termin, vaan tulisi paremminkin puhua persoonattomasta äänestä, joka luo fiktiivisen maailman siihen viitatessaan. Kummassakaan edellä mainitussa tapauksessa äänen

välittämiä lauseita fiktion sisällä ei voida kyseenalaistaa. Sen sijaan on kylläkin mahdollista, että nämä lauseet sulautuvat yhteen muiden, erehtyväisten tai epäluotettavien äänien kanssa.

Nielsenin ajatusten valossa on mahdollista miettiä, ovatko kertomusteoreettisessa keskustelussa niin keskeisessä roolissa olevat persoonapronominit (kuten ”minä”, ”hän”) jotain, mihin tulkinnassa on välttämätöntä takertua. Tutkimus on pääsääntöisesti niin keskittynyt tarkastelemaan epäluotettavia *kertojia*, että tämä on kenties ohjannut tutkijoiden valintoja suhteessa tutkittaviin aineistoihin. Huolimatta siitä osallistuuko hän tarinamaailman vai ei, ensimmäisen persoonan kertoja vaikuttaisi olevan tutkijoita houkuttelevin kohde mahdollisia epäluotettavuuden ilmentymiä tarkasteltaessa. Emmekö voisi yhtä lailla puhua epäluotettavasta kerronnasta, äänestä tai Genetteä mukaillen, fokalisaatiosta? Entä kuka tai mikä on sitten varsinaisesti tekstiä järjestävä voima?

Bunny Munron kuolema ei varsinaisesti millään järjestelmällisellä tavalla sekoita kertojan ja henkilöhahmon diskurssia siinä määrin, että lukijalla olisi merkittäviä vaikeuksia erottaa niitä toisistaan. Kertomus silti pyrkii jossain määrin johdattamaan harhaan, luoden samanaikaisesti vähitellen rakentuvaa kuvausta auervaarasta sekä seksuaalirikollisesta. Romaanin loppua kohti Bunnyn kyky tulkita tapahtumia ja vuorovaikutusta tarinamaailman muiden toimijoiden kanssa murenee kuitenkin siinä määrin, että ristiriidat näiden kahden skenaarion välillä kasvavat täysin ylitsepääsemättömiksi. Muistojen välityksellä paljastuu yhä uusia menneisyyden asioita, joiden kautta ei enää edes yritetä todentaa Bunnyn ”synnynnäistä lahjaa.” Bunny ei ole ainoastaan käyttäytynyt jossain määrin siveettömästi julkisilla paikoilla, vaan taustalta paljastuu suunnitelmallisen treffiraiskaajan historia.

Dorrit Cohn tarjoaa edes jonkinlaista helpotusta kolmannen persoonan kerronnan ahdinkoon. Artikkelissaan ”Discordant Narration” Cohn (2000, 310) toteaa kertojan ja tekijän toisistaan erottamisen olevan erityisen hankalaa tarkastellessamme kolmannen persoonan kertojaa. Cohnin mukaan tällaisia tapauksia yhdistää usein oletus siitä, että tekstin luoja voi pidättää tietoa tai jopa langettaa väärää tietoa kertojalle, vaikkakin tämä samanaikaisesti houkuttelee lukijaa huomaamaan merkitykset, joita tarina ilmitasonsa alla kantaa. Näin ollen myös kolmannen persoonan kerrontaa hyödyntävät tekstit on yhtä lailla mahdollista tulkita epäluotettaviksi, ja tähän lopputulokseen päästään nimenomaan erottamalla toisistaan tekijä ja kertoja. Kenties konkreettisimman huomion aiheesta Cohn (emt., 311) tekee todetessaan, että tällaiset fiktiot eivät suvaitse faktuaalista epäluotettavuutta. Toisin kuin sisäänrakennetun ensimmäisen persoonan kertojan tapauksessa, heterodiegeettisen romaanin tapauksessa ei ole suotavaa tulkita tapahtumia vääristellyiksi *kertojan*

toimesta. Samaan tapaan kuin Nielsen puhuu fiktiota synnyttävien kerrottujen lauseiden todenmukaisuudesta, toteaa Cohn (emt.) luottamuksen kerrotun todenmukaisuudesta nimenomaan tarjoavan lukijalle pääsyn kuvitteelliseen maailmaan.

Vaikuttaisi siis siltä että implisiittisestä tekijästä eroon pyristely osoittautuu melkoisen ponnettomaksi yritykseksi. Greta Olsson (2003, 104) toteaa astetta maltillisempaan sävyyn että huolimatta tulkitsijan päätöksestä soveltaa implisiittisen tekijän mallia tai olla soveltamatta, on epäluotettavuuden tunnistamiseen pyrkivän lukijan otettava huomioon jokin kertojasta poikkeava näkökulma. Caven romaanin kertova osapuoli kuvaa varmasti puolueettomasti kerronnan kohteensa ajatuksia, mutta mitä implisiittinen Cave tahtoo lukijalleen mahdollisesti paljastaa tämän mielen subjektiivisuudesta?

Romaanin loppusuora paljastaa Bunnyn hapertuvan ymmärryksen ja moraalittomuuden avoimesti paitsi lukijalle, myös Bunnylle itselleen. Pääsisimmekö kenties helpommalla mikäli tulkitsisimme tekstin vain yksinkertaisesti elliptiseksi kerronnaksi, joka pyrkii pitämään lukijansa mielenkiintoa yllä viimeiseen saakka? Nähdäkseni tämä vaihtoehto ei ole kovinkaan kannatettava, sillä Bunnyn rikollisten taipumusten pimittäminen lukijalta olisi toteuttavissa ilman samanaikaisesti kertomuksessa rakentuvaa todistusta täysin päinvastaisesta henkilökuvauksesta. Viittasin luvussa 5.1 *Amerikan Psykon* tapahtumiin (erityisesti Paul Owenin surmaan), jotka tekstuaalisen todistusaineiston perusteella vaikuttaisivat olevan kuvitteellisia. Samassa yhteydessä totesin ettei tämä mitenkään absoluuttisesti sulje pois kaikkien tekstissä ilmenevien väkivallanteiden todenperäisyyttä. James Phelan (2005, 53) viittaa tämän kaltaiseen problematiikkaan pohtiessaan epäluotettavuuden eri ilmentymiä ja toteaaakin että liian usein sorrumme olettamaan epäluotettavuuden ja luotettavuuden elementit jonkinlaiseksi binääriseksi pariskunnaksi. Eli kun kertomus viestittää meille osiltaan jotain kyseenalaista, ei tämä vielä aseta koko kertomusta täysin epäilyksenalaiseksi. Caven teos jättää jälkeensä samanhenkisiä pohdintoja. Onko Bunny kenties ollut joskus hurmaava menestyjä, joka kuolemanviettinsä ajamana taantuu väkivaltaiseksi alkoholistiksi? Vai onko hän koskaan ollutkaan mitään muuta?

5.3 Kellopeli appelsiini ja identiteetti

Kohdetekstejäni vaikuttaisi siis yhdistävän kompleksisuus suhteessa moraaliin. *Kellopeli appelsiini*

ei tee tässä poikkeusta. Tulkinnat kertojan pahuudesta saivat seurakseen myös toisenlaisia luentoja etenkin alkaen vuodesta 1987 kun W.W Norton & Company julkaisi teoksesta täydennetyn, kaikki 21 lukua sisältävän painoksen. Romaanin julkaisu Englannissa ja siitä toimitetut käännökset siis ilmestyivät alun alkaenkin niin sanotusti kokonaisina versioina, siinä missä amerikkalainen yleisö tunsikin kertojan vuosikymmenten ajan lähinnä jonkinlaisena pahuuden ruumiillistumana. Aiemmasta versiosta kaupallisista syistä pois editoitu lopetuskappale pitää sisällään siis Alexin aikomuksen tavoitella integroitumista yhteiskuntaan perhe-elämän välityksellä. Kaikkien mieltä täydennetty laitos ei silti muuttanut ja kriittinen vastaanotto säilyi jakautuneena. Esimerkiksi feministiset tulkinnat teoksesta implikoivat yhä pahuuden läsnäoloa, joskin patriarkaalisen ylliotteen muodossa¹³. Tarkastelen tässä luvussa hieman valtavirrasta poikkeavaa luentaa, jonka näkökulmasta kertojan luotettavuus kyseenalaistuu.

Vaihtoehtoista lähestymistapaa romaaniin etsivät myös Todd F. Davis ja Kenneth Womack, jotka vuonna 2002 julkaistussa artikkelissaan kritisoivat aiemman tutkimuksen kyvyttömyyttä huomioida perheen rooli teoksessa. Kirjoittajien monitieteinen viitekehys pohjautuu lähinnä kriittiseen etiikkaan sekä perhejärjestelmiä käsittelevään psykoterapiaan. Davis ja Womack käsittelevät John. V. Knappin ajatusta toimivien perhejärjestelmien merkityksestä olennaisena tekijänä yksilön intersubjektillisessa kehityksessä. Tämän positiivisen vaikutuksen myötä ”minä” saavuttaa keskustelemaan olemuksen, hajoten ikään kuin moninaisiksi ääniksi. Burgessin kertojan tapauksessa perheyhteisön puute voidaan siis nähdä esteenä Alexin henkiseen kasvulle omaksi autonomiseksi itsekseen. Tukahduttaakseen toiveet terveistä perhesuhteista kertoja rakentaa itselleen pseudo-minän, jonka tarkoitus on peitellä henkistä kypsymättömyyttä. Davis ja Womack (2002, 22) näkevät Alexin olevan silti koko ajan ongelmallisten, keinotekkoisten perherakenteiden ympäröimä. Näihin lukeutuvat kertojan jengitoverit, kiintymystä osoittamattomat vanhemmat ja institutionaaliset tahot, kuten vankilan henkilökunta ja sosiaaliviranomaiset. Alexin keinotekoinen identiteetti on rooli, jonka avulla hyväksynnän tavoittelu kuvitteellisten perheiden keskuudessa mahdollistuu. Davis ja Womack (emt., 20) viittaavat kertojan kaipuuseen löytää koti, ”HOME”, kuten jengiläisten ryöstöretken kohteeksi päätyvä huvila on nimetty. Huvilan nimi vaikuttaisi ilmitasoltaan luovan ironista vaikutelmaa pikkuporvarillista elämäntyyliä kohtaan, mutta Davisin ja Womackin näkökulman välityksellä satiiriin voi nähdä kohdistuvan myös kertojaan itseensä.

Valheellisen identiteetin konstruointi kytkeytyy Davisin ja Womackin (2002, 23) mukaan liioitteluun. Eheän minuuden toivossa Alex ”sovittaa ylleen” eri asuja, käyttäytymismalleja,

13 Kts. esim. Deanna Madden (1992)

verbaalisia maneeereita ja niin edelleen. Kertojan ulkoasu on viimeistään Kubrickin elokuvasovituksen myötä vakiintunut suurellekin yleisölle tutuksi, uhkaavaa vaikutelmaa henkiväksi futuristiseksi dandyksi, joka toisinaan sonnustautuu Benjamin Disraeli -naamioon. Vaikka kirjoittajien mukaan Burgess selkeästi luo teokseensa satiirisen dystopian (jonka olemusta itse käsittelin luvussa 2.1), on samanaikaisesti kyseessä myös teiniangsti ja henkisen eheyden puute, joka kiteytyy Alexin hahmossa. Davis ja Womack ottavat näin huomaamattaan kantaa myös kertomusteoreettiseen kiistaan implisiittisestä tekijyydestä, sillä artikkelissa viitataan järjestelmällisesti siihen, kuinka *tekijä* konstruoi tekstiin jotain. Teksti sisältää tämän näkökulman mukaan moraalisia vihjeitä, jotka tekijä on rakentanut lukijan esiin koodattavaksi. *Kellopeli appelsiinin* sisäinen todellisuus ja kertojan sielunmaisema välittävät ilmitasoltaan siinä määrin hyökkäävää kyynisyyttä, että lukija välillä unohtaa olevansa tekemisissä keskenkasvuisen kertojan kanssa. Kasvatuspsykologisen näkökulman mukaan tekijän ja lukijan salainen yhteistyö karsii Alexin pois yhtälöstä, koska keinoidentiteetin ylläpito edellyttää sitä.

Kielellä on erityisen olennainen rooli pseudo-minuuden rakentumisessa. Nadsat, teoksessa esiintyvä absurdi ja itsessään jo varsin keinotekoinen slangi välittää informaatiota tapahtumista ja kertojan ajatuksista. Kieli sisältää paljon väkivaltaa kuvailevia ilmauksia ja naisia halventavia trooppeja. Sen sijaan rakkautta, kiintymystä tai muuta toimivaan ja tervehenkiseen perheyhteisöön assosioituvaa sanastoa on turha etsiä. Davis ja Womack (2002, 25) näkevät kielen lingvistisenä merkitsijänä, joka yhdistää kertojan sisäistä ja ulkoista todellisuutta. Tämä näkemys luo ironista latausta kertojan näennäisen nokkelille sanaleikeille, jotka kirjoittajien mukaan lähinnä ilmentävät sivistyksen puutetta ja epävarmuutta. Ironia linkittyy näin ollen myös Alexin tapaan puhutella tekstin sisäisiä hahmoja sekä myös yleisöä ”veljiksi” usein toistuvalla fraasilla ”O my brothers”. Kertoja suosii myös sofistikoituneen puhetavan imitointia, erityisesti kommunikoidessaan auktoriteettien kanssa.

[...]That’s why I’m warning you, little Alex, to keep your handsome young proboscis out of the dirt, yes. Do I make myself clear? ‘As an unmuddied lake, sir,’ I said. ‘Clear as an azure sky of deepest summer. You can rely on me, sir.’ And I gave him a nice zooby smile. (CO, 33.)

Mitä sitten Alexin vuorovaikutuksesta vaihtoehtoisten ”perheiden” kanssa voidaan sanoa? Kertojan suhteita varsinaiseen biologiseen perheeseen ja valtaa edustaviin tahoihin käsiteltiin jo satiirin yhteydessä luvussa 2.1. Se, missä Davis ja Womack (2002, 30–31) ovat näitä suhteita tarkastellessaan oikeilla jäljillä, on kertojan vaihteleva asennoituminen virkavaltaan. Tämäkin kytkeytyy luonnollisesti pseudo-minuuden ylläpitoon. Kirjoittajat viittaavat kertojan naivistiseen pyrkimykseen nähdä yhteiskunnan rakenteet hyvinä ja yksilön selustaa turvaavina. En itse tulkitsisi

tätä suhtautumista aivan näin hyväuskoiseksi, mutta kertoja kieltämättä näkee institutionaalisessa vallassa vähintäänkin jonkinlaista välinearvoa, jollei suoranaista turvaa. Luottamusta ei palauteta, ja kertomuksen illuusioton maailmankuva säilyy.

P.R. Deltoid then did something I never thought any man like him who was supposed to turn us baddiwads into real horrorshow malchicks would do, especially with all those rozzes around. He came a bit nearer and he spat. He spat. He spat full in my litso and and then wiped his wet spitty rot with the back of his rooker. And I wiped and wiped and wiped my spat-on litso with my bloody tashtook, saying: 'Thank you, sir, thank you very much, sir, that was very kind of you, sir, thank you.' And then P.R. Deltoid walked out without another slovo. (CO, 57.)

Davis ja Womack tulkitsevat Alexin välittämän näkökulman siis valheelliseksi, yritykseksi kätkeä lapsen luontainen rakkaudenkaipuu keinotekoisen, väkivaltaisen julkisivun taakse. Kirjoittajat sortuvat kuitenkin loppupäätelmiä lähestyessään yhtäkkiä ottamaan varsin kirjaimellisesti kaiken mitä kertoja (erityisesti teoksen viimeisessä luvussa) paljastaa. Käännösuhtautumisessa kertojan luotettavuuteen saa alkunsa Alexin itsemurhayrityksestä. Davisin ja Womackin (emt., 31) mukaan kertojan selviytyminen motivoi elämänmuutosta, joka saavutetaan viimeistään kertomuksen loppukappaleessa.

Loppu hyvin, kaikki hyvin? Davis ja Womack onnistuvat valitettavan ytimekkäästi ohittamaan täysin Burgessin teoksen tulkinnallisen ambivalenssin esittämällä, että kertojan toteamus ”I was cured all right” (CO, 139) on luettavissa täysin kirjaimellisena totuutena. Dorrit Cohn (2000, 309) tunnustaa erilaisten kertomusten sijoittumisen eri puolille epäluotettavuuden skaalaa. Näin lukija jää usein kahden tulkinnallisen vaihtoehdon välimaastoon pohtimaan, tulisiko tekstiä lukea myöten vai vasten eksplisiittistä kommentaaria. Heijastavatko kertojat tekijöidensä näkemyksiä, vai onko heidät asemoitu jotta voisimme lukijoina havaita heidän erehtyväisyytensä suhteessa kerrottuun? Cohnin (emt., 312) mukaan kriittinen vastaanotto noudattelee useasti suhtautumisessaan tiettyyn kertomukseen historiallista kaavaa, joka sisältää kaksi vaihetta. Ensimmäisen vaiheen puitteissa vastaanotto suhtautuu tulkinnan kohteeseen jokseenkin kirjaimellisesti. Tätä vaihetta seuraavat hämmennyksestä ja epäuskosta kohoavat analyyttiset huomiot, joiden myötä saavutetaan toisinaan jopa vallitseva tieteellinen konsensus siitä, kuinka tietyt kertojat tulisi tulkita nimenomaisesti epäluotettavina, kätkeytyä merkityksiä kantavina tekstuaalisina toimijoina. Kaavan jatkeeksi Cohn (emt.) tarjoaa kolmatta vaihtoehtoa, useampia tulkinnallisia mahdollisuuksia kunnioittavaa, itsetiedostavaa luentaa. Tällainen suhtautumistapa hyväksyy suuremman joukon analyyttisiä vaihtoehtoja, tarjoten mahdollisuuden monipuolisempaan ja avoimemmaksi jättäytyvään tulkintaan.

Vastustan Davisin ja Womackin yksinkertaistavaa näkemystä Alexin edesottamusten huipentumisesta jonkinlaiseen itse-determinoituun valintaan hyvästä ja väkivallattomasta tulevaisuudesta. Olen jo aiemmin viitannut tekstin tapaan noudatella yhteensopimatonta yhdistelmää kuvattujen asioiden ja itse kerronnan suhteessa. Tämä sama huomio koskee myös kiistanalaista lopetuskappaletta, jossa toivo paremmasta tulevaisuudesta yhdistyy pahaenteiseen, hämmentävään tunnelmaan. John J. Stinson (1991, 59) kutsuu teoksen viimeistä kappaletta ongelmalliseksi, koska typistetyn oloinen loppu jättää lukijan synkkään vaikutelmaan pinnan alla kytevästä pahasta. Lukijan olisi syytä ottaa vastaan Cohnin tarjoama ”kolmannen kaavan” mahdollisuus, ja hyväksyä tekstin luonne kehämäisenä, absoluuttisia loppupäätelmiä pakenevana teoksena.

5.4 Lähentymisen ja vieraantumisen moodit

Viimeinen käsittelyosioni jatkaa yhä eteenpäin erilaisten epäluotettavuuden tyyppien ja näiden ilmenemismuotojen lavealla polulla. James Phelan jatkaa vuonna 2007 julkaistussa artikkelissaan ”Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*” epäilyttävien kertojien kategorisointia käyttäen tällä kertaa tukenaan lähentymisen ja vieraantumisen käsitteitä. Tällainen lähestymistapa on erityisen hyödyllinen tarkasteltaessa groteskeja tekstejä, joiden kantava voima on usein lukijassa syntyvä vieraantunut, epätietoinen vaikutelma. Phelanin artikkeli pyrkii kriittiseen vuoropuheluun Boothin *Rhetoric of Fictionin* (1961) kanssa. Boothin kommentit koskien Nabokovin teosta herättivät uuskriittisessä aikalaisilmapiirissä vastustusta, koska ne eivät niinkään pyrkineet määrittämään *Lolita*a autonomiseksi taideteokseksi, vaan paremminkin vuorovaikutteiseksi kommunikaatioaktiksi, jossa tekstin esteettiset ominaispiirteet punoutuvat lukijoissa syntyviin eettisiin vaikutelmiin. Phelan (2007, 223) kritisoi Boothia liiallisesta henkilökohtaisten näkemysten mukaan tuomisesta analyysiin, sekä ennen kaikkea eettisen kritiikin tarjoamien mahdollisuuksien aliarvioinnista. Phelanin tavoite on siis (Boothia paremmin) tehdä oikeutta *Lolitan* kerrontatekniikoiden ja teoksen etiikan kompleksiselle suhteelle.

Tätä pyrkimystä lähestytään artikkelissa siis lähentymisen ja vieraantumisen termin. Molemmat näistä käsitteistä ilmentävät epäluotettavuutta. Phelan (2007, 223–224) määrittelee vieraannuttamisen merkitsevän tilanteita, joissa epäuskottava kerronta kasvattaa kertojan ja implisiittisen yleisön välistä etäisyyttä. Lähentymisen moodi taas kaventaa tätä välimatkaa. Phelan

(emt., 223) erottaa vastaanoton perusteella kaksi erillistä lukijaryhmää: lukijat jotka suhtautuvat Nabokovin kertojaan hyväuskoisesti, sekä nykyhetkessä melko vakiintunutta tulkintaa edustavat, kriittiset lukijat, jotka eivät taivu tekstin retoristen houkutusien edessä. Teoreettisella saralla tällainen tulkintojen eriyttäminen vaatii myös retoriselle teorialle tyypillisen yleisöjen jaottelun, eli sisäislukijan erottamisen ”lihaa ja verta” olevasta lukijasta. Phelanin (emt., 224) varsinainen hypoteesi piilee siinä, että lähentämisen ja vieraannuttamisen kompleksinen vaihtelu tarjoaa perusteita tarkastella teoksen oletettaman lukijan sekä aiemmin mainittujen ”todellisten” lukijoiden välisiä suhteita. Artikkelissa esitellään myös luokittelu kuudesta lähentävän epäluotettavuuden tyypistä, jota on syytä tarkastella lähemmin.

Aiempi teoria on tyypillisesti ollut kiinnostuneempi ruotimaan epäluotettavuuden vieraannuttavia aspektejä. Phelan (2007, 226–232) ottaa tähän kantaa yrityksessään määritellä näin ollen myös kerronnallisia tilanteita, joissa syntyvä efekti on paremminkin niin sanotusti lähentävä. Esittelen seuraavaksi mahdollisimman tiiviisti tämän luokittelun, jota Phelan havainnollistaa käyttämällä esimerkkejä tunnetuista maailmankirjallisuuden klassikoista. Ensimmäisessä tyypissä kerronta on ilmitasoltaan epäluotettavaa, mutta metaforisesti luotettavaa. Epäluotettavuus paikantuu tyypillisesti faktojen ja tapahtumien tai ymmärryksen ja näkökulman tasolle, vähentäen eettistä välimatkaa kertojan ja implisiittisen lukijan välillä. Esimerkkinä tästä käytetään Ken Keseyn romaania *Yksi lensi yli käenpesän* (1962). Tekstissä kuvataan asioita jotka eivät ole totta, mutta sen sijaan niiden vertauskuvalliset merkitykset (kuten yhteiskunnan normeihin sopeutuminen) ovat. Tämän kaltainen epäluotettavuus voi herättää lukijassa sympatiaa kertojaa kohtaan. Toinen tyyppi sisältää ”leikkisää” vertailua implisiittisen tekijän ja kertojan välillä. Tässä tekniikassa implisiittinen tekijä käyttää epäluotettavaa kerrontaa tuoden näin esiin samankaltaisuuksia tai kontrasteja oman kerrontansa ja kertojan kerronnan välillä. Tällainen epäluotettavuus voi toimia niin lähentävänä kuin vieraannuttavana. Mark Twainin *Huckleberry Finnin seikkailut* (1884) ilmentää tilannetta, jossa tekijä ikään kuin sallii itsensä oleilla samalla diegeettisellä tasolla kertojansa kanssa. Samanaikaisesti implisiittinen lukija ymmärtää, että tekijä on vastuussa koko diegeettisen tason olemassaolosta. Tämän tason luoja hän antaa Huckille luvan ja mahdollisuuden kritisoida tekemisiään ikään kuin itselleen tasavertaisena tekstuaalisena toimijana. Tämä taas rakentaa eettistä läheisyyttä lukijaan.

Sekä kolmas että neljäs tyyppi ovat yhtä lailla löydettävissä Twainin fiktiosta. Kolmas tyyppi, naiivi defamiliarisointi, tapahtuu Phelanin mukaan esimerkiksi Huckin kuunnellessa syvästi uskonnollisen Douglassin lesken rukousta. Harras ruokarukous kuvataan lapsellisen Huckin välityksellä lähinnä

jupisevana ulkolukuna. Neljännessä luokassa on kyseessä vilpitön mutta harhaanjohtava itsetuomitseminen, joka ilmenee etiikan ja arvioinnin tasolla. Huckin tapauksessa kertoja tuomitsee itse itsensä ja on tuomiossaan vilpitön, mutta yleisö kykenee huomaamaan että hän arvioi tilanteen väärin. Viides luokka, osittainen progressio kohti normia, tapahtuu myös yleensä eettisen arvioinnin tai ymmärryksen ja havainnoinnin tasolla. Esimerkkinä käytetään Hemingwayn *Jäähyväiset aseille* -teoksessa (1929) ilmenevää kehitystä jossa kertoja alkaa osittain ymmärtämään implisiittisen tekijän vihjauksia ”asioiden todellisesta laidasta”. Tämä kaventaa eettistä ja affektiivista välimatkaa kertojan ja implisiittisen lukijan välillä. Viimeisessä tyypissä lähentyminen tapahtuu optimistisen vertailun välityksellä. Toisinaan implisiittiset tekijät saattavat ohjata lukijoitaan tarjoamalla vaihtoehtoisia totuuksia, joista toiset ovat luotettavampia kuin toiset. Phelan (2007, 232) suosittelee tämän kategorian soveltamista lähinnä tarkasteltaessa eri kertojia saman kertomuksen kontekstissa. William Faulknerin *Kun tein kuolemaa* (1930) hyödyntää kahta kertojaa, joiden todistukset ovat keskenään ristiriitaisia. Näin lukija lähenee uskottavammalta vaikuttavan kertojan kanssa etäännyen toisesta.

Phelan pyrkii siis lähentymisen ja vieraantumisen termien kautta ymmärtämään paremmin Nabokovin kaksijakoista lukijakuntaa, ”hyväuskoisia” ja vastustavia lukijoita. Tarkastelen seuraavaksi kuinka ambivalenssi ja vaihteleva etäisyys kerronnan uskottavuudessa rakentuvat. Phelanin käyttämät esimerkit käsittelevät minä-muotoisia kertojia, mutta jos samaistamme kertojan käsitteen näkökulmaan, mahdollistuu myös Caven romaanin henkilöhahmojen tarkastelu. Lukijan näkymä romaanin sisäiseen maailmaan avautuu siis paitsi varsinaisen keskushenkilön Bunnyn, myös pienen Bunny Juniorin silmin. Hahmojen keskinäinen vuorovaikutus sekä omat, yksityisemmät kokemukset tapahtumista muodostavat todistusaineiston, jonka perusteella lukija pyrkii täydentämään mahdollisia tulkinnallisia aukkoja. Toki viime kädessä suurinta valtaa harjoittaa kertomuksen välittävä ääni, joka päättää mitä lukijalle eksplisiittisesti paljastetaan. Bunny Juniorin kokemus on automaattisesti empatiaa herättävää, naivistista ja näin ollen paikoin epäuskottavaa, onhan kyseessä vahvaa henkilökohtaista tragediaa elävä lapsi. Lapset ”näkevät” aikuisia herkemmin kummituksia ja kokevat mielikuvitusseikkailuja. Pojan näkökulma myös kannattelee isän itsestään luomaa sankarimyyttiä, etenkin kun neuroottinen ja sekoileva Bunny alkaa vähitellen vaikuttaa kaikkea muuta kuin menestyjältä.

The boy looks up at his father and, seeing the ease with which he moves in and out of the traffic, one hand on the wheel, his elbow out the window and his brilliant sense of humour and how he can make everybody like him, even complete strangers, his world-class smile, his wraparound shades, his tie with the cartoon rabbits on it, his amazing curl, his fags and the whole thing with his sample case, he

shouts, 'You're fantastic, Dad!' (DBM, 106.)

Lukija kokee mahdollisesti jos ei suoranaista eettistä velvoitetta niin vähintäänkin houkutusta myötäillä lapsen viatonta näkemystä, mutta kerronnalliset ristiriitaisuudet ohjaavat tulkintaa toisaalle. Kerronnassa pyritään lapsen näkökulman välityksellä tuottamaan ikään kuin lisää painoarvoa Bunnyn kokemukselle itsestään. Tämän kokemuksen puolueellista luonnetta käsiteltiin luvussa 5.2. Henkilöhahmojen näkökulmien synnyttämä luottamuksen ja epäilyksen välinen vaihtelu ei toteudu täysin samaan tapaan kuin Phelanin käyttämässä Faulkner-esimerkissä. Isän ja pojan tulkinnat tapahtumista eivät siis muodosta minkäänlaista luotettavuuden akselia, jossa vaaka selkeästi kallistuisi jommankumman uskottavuuden hyväksi. Tätä tukee myös hahmojen ristiriitainen olemus itsessään. Bunny on (parhaimmillaan) älykäs ja laskelmoiva pelimies, joskin henkisesti epävakaa ja päihdeongelmainen sellainen. Hänen matkakumppaninsa on ikäisekseen älykäs ja analyyttinen, mutta silti päivän päätteeksi äitinsä kuolemaa sureva pikkupoika. Lukijalla on välillä hyvin intiimi pääsy hahmojen kokemukseen tapahtumista, kunnes tarinassa piilevät ristiriidat ja kiihtyvä absurdus taas luovat epävarmuutta ja pidentävät affektiivista etäisyyttä Munron perheen maailmaan.

Amerikan Psykon kuvaamia ihmissuhteita on jo useassa asiayhteydessä luonnehdittu siinä määrin merkityksettömiksi, että niitä voisi kenties paremminkin kutsua lähinnä kommunikaatioksi. Tekstissä tavataan kuitenkin myös sääntöä vahvistava poikkeus, joka on kertojan suhde sihteeriinsä. Batemanin ja Jeanin vuorovaikutus perustuu ilmitasoltaan lähinnä rakastuneen, naiivin alaisen yrityksiin miellyttää esimiästään. Samanaikaisesti se heijastaa kuitenkin edes näennäistä mahdollisuutta kertojalle päästä kosketukseen oman inhimillisyytensä kanssa, ja näin myös lähentyä lukijaa. Jean jos kuka on myös yksinkertaisuudessaan epäluotettava, ja hänen näkemyksensä Batemanista ovat lähinnä surkukupaisalla tavalla pielessä.

"Why do you like me?" I ask. [...] She hands me her napkin. A practical gesture that touches me. "You're... concerned with others," she says tentatively. "That's a very rare thing in what"—she stops again—"is a... I guess, a hedonistic world. This is... Patrick you're embarrassing me."
(AP, 363; kursiivi alkup.)

Batemanin ja Jeanin lounastreffeistä kertova luku koostuu paitsi itse tapaamisen kuvauksesta, myös sen lomassa polveilevasta kertojan tajunnanvirrasta. Tajunnankuvaus on kaoottista ja hyökkäävää, ja se ottaa alleviivaavasti kantaa pinnan merkitykseen ja kaiken muun merkityksettömyyteen.

Reflection is useless, the world is senseless. Evil is its only permanence. God is not alive. Love cannot be trusted. Surface, surface, surface was all that anyone found meaning in ... this was civilization as I saw it, colossal and jagged... (AP, 360.)

...there is an idea of Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory, and though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: *I simply am not there*. [...] I gain no deeper knowledge about myself, no new understanding can be extracted from my telling. There has been no reason for me to tell you any of this. This confession has meant *nothing* ... (AP, 362; kurssiivi alkup.)

Kertojan todistus omasta sisällöttömyydestään luo illuusiota lähentymisestä yleisön kanssa, vaikka todellisuudessa sisäinen monologi ei juurikaan kerro mitään uutta. Avautumisen luonne on välitön ja se näennäisellä tavalla huomioi kuulijan: loppukädessä kertoja kuitenkin ainoastaan aggressiivisella tavalla vääntää lukijalleen rautalangasta kuvausta omasta sieluttomuudesta. ”Tunnustus joka ei merkitse mitään” tuo mieleen Phelanin (2005, 11–12) vanhemman käsitteen ”redundant telling”, jolla viitataan tarpeettomaan, ylimääräiseen kerrontaan. Kertoja toistelee paikoin jopa latteutta läheneviä fraaseja sisäisen ja ulkoisen todellisuutensa yhdentekevyydestä, josta lukija on tullut ahdistavan tietoiseksi jo satojen sivujen ajan. Avoimuus ei lähennä, ainoastaan loitontaa.

Tyhjyyden idealisointi alkaa kuitenkin hieman rakoilla vuorovaikutuksessa Jeanin kanssa. Bateman ei enää aivan pysy tilanteen tasalla, vaan murtuu kyönelehtiviin tunnustuksiin, jotka sivuavat niin ihmisten kertakäyttöisyyttä kuin orastavaa kokaiiniriippuvuutta. Hetken aikaa kertoja lähenee samaistuttavaa, kouriintuntuvalla tavalla kärsivää hahmoa, joka tiedostaa oman inhimillisyyden puutteensa ja voi pahoin sen johdosta. Saman momentin verran myös Jean näyttäytyy kertojan silmissä vahvana, kontrolloimattomana ja jopa potentiaalisena kumppaniehdokkaana. Myös lukija pääsee edes hetkellisesti lähemmäs, kokemaan empatiaa ja sääliä muuten niin julmana pitämäänsä hahmoa kohtaan. Ohimenevä lähentymisen elämys, toivo nurkan takana hämöttävästä elämäntarkoituksesta muistuttaa Phelanin viidettä kategoriala osittaisesta kääntymisestä ”kohti normia”. Romanssin mahdollisuutta tunnustelevalle dialogille Jeanin kanssa saa vihdoin banaalin, jopa koomisen päätöksen.

I squeeze her hand back, touched by her ignorance of evil. She has one more test to pass. ”Do you own a briefcase?” I ask her, swallowing. ”No,” she says, ”I don’t.” ”Evelyn carries a briefcase,” I mention. ”She does...?” Jean asks. ”And what about a Filofax?” ”A small one,” she admits. ”Designer?” I ask suspiciously. ”No.” I sigh, then take her hand, small and hard, in mine. (AP, 365.)

Kertoja katoaa paitsi Jeanin, myös lukijan ulottuvilta takaisin järjettömän ja raadollisen tajuntansa hämäämään. Tapahtumien hämmentävä finaali on ohikulkevista vaunuista tuijottava vauva, joka

herättää kertojansa jonkinlaisen tuntemuksen edestakaisesta liikkeestä etäämmälle ja lähemmäs. Tähän samaan tulkinnalliseen liikkeeseen on myös lukijan tyytyminen kun lähentymisen kokemus jättäytyy arvoitukselliseen rajatilaan.

LOPUKSI

Olen pyrkinyt tutkielmassani tarkastelemaan teoksia, jotka eivät kenties ilmitasoltaan niin itsestäänselvällä tavalla asetu groteskin viitekehyksen alaiseksi. Laajemmasta näkökulmasta tarkasteltuna olen lähestynyt myös groteskia historiallisena ilmiönä, hahmotellut sen laajan tradition suuntaviivoja ja omien kohdetekstieni suhdetta tähän jatkumoon. Vaikka käytän tässä termiä ”laaja”, uskoakseni groteskin kaanon on silti jossain määrin turhan omistautunut visuaalisesti groteskeille ilmiöille, kuten esimerkiksi muodonmuutoksen kuvauksille. Synkän, vieraannuttavan ja koomisen välinen akseli on sovellettavissa tulkinnallisen tarkastelun välineeksi myös kertomuksissa joissa groteskin olemus on hienovaraisempi, kerronnassa syntyvä ja osittain myös sen hämärään kätkeytyvä. Suotavaa olisikin, että groteskin tutkijat ottaisivat laajemminkin käsittelyynsä myös fiktiot, jotka mahdollisesti voimallisemmin problematisoisivat teoriaa. Ei vaadi suurinta mahdollisinta tulkinnallista kompetenssia määritellä emakoksi muuttuvan naisen tarina groteskiksi, ja silti tutkimus vaikuttaisi suosivan aineistoja joissa tämän kaltainen yhteys on aivan ilmeinen. Perinteisestä jaottelusta Kayserin ja Bahtinin edustamien määritelmien välille voi olla apua hahmoteltaessa tulkinnan teoreettisia lähtökohtia, mutta tekstien liian orjallinen sovittaminen jompaankumpaan muottiin asettaa uhanalaiseksi groteskin merkittävän voimavaran, ambivalenssin. Tätä vieraannuttavaa, paikoin myös lähentävää tendenssiä olisi hyödyllisempää tarkastella yksittäisen teoksen ominaispiirteiden ehdolla, tietenkään laajempaa tutkimustraditiota unohtamatta.

Groteskin eräs tulkinnallinen vahvuus piilee sen kyvyssä nostaa esille mahdollisia yhteiskunnallisia ongelmia. Vallitsevien normien, hierarkioiden ja kontrollin tietoinen purkaminen nostaa tietoisuuteemme kauheita, kiellettyjä ja samanaikaisesti, ironista kyllä, viihdyttäviä todellisuuksia. Kauheus ja outous myös turruttavat, ja saattavat jossain asiayhteydestä jopa muodostaa väkivallasta standardin. Aika- ja paikkasidonnaisuus ovatkin groteskissa tekijöitä, joista on hankala päästä eroon. Kuten Irma Perttula (2010, 90–91) toteaa, groteskiin voi tottua. Vastaanoton kokemuksemme muovautuu pitkälti sen perusteella, missä ajallisessa ja kulttuurisessa tilassa olemme kertomuksia tulkitessamme. Ympäristö vakiinnuttaa groteskeja hahmoja osaksi kulttuuria. Näin on tapahtunut jossain määrin esimerkiksi kyborgille, mytologisille hahmoille kuin myös *Kellopeli appelsiinin* kertojalle. Viimeistään Kubrickin filmatisointi visualisoi Burgessin kertojan tutuksi myös suuremmille yleisöille. Aika vaikuttaisi ainoastaan vakiinnuttavan Alexin jalansijaa kulttisuosikkina, jolla t-paitakauppiat ja muut oheistuotemarkkinoiden edustajat pyrkivät

edistämään menekkiään. Herkemmälle sielulle hahmo edustaa yhä epäilemättä kauhua ja väkivaltaa, mutta väkivaltaiseen fiktion enemmän vihkiytyneelle kenties silkkaa viihdettä. Groteskissa siis korostuu aina oma, tunneperäinen reseptio. Tämä vastaanoton kokemus ei kuitenkaan ole tulkinnan kontekstista mitenkään täysin irrallinen.

Vaikka olen tutkielmassani vihjannut kertomusteoreettisen epäluotettavuuskeskustelun liiallisesta kiinnittymisestä riitelyyn implisiittisestä tekijästä, huomaan oman työni liittyvän osaksi tätä eripuraista jatkumoa. Olen ottanut kantaa implisiittisen tekijän puolesta paremminkin kuin ”häntä” vastaan, mutta näen kognitiivisten teorioiden tarjoavan yhtä lailla hyödyllisiä kriteereitä, joiden avulla kertomusten luotettavuutta on mahdollista arvioida. Näiden mallien kehittäminen kummankin teoreettisen leirin piirissä on nähdäkseni tutkimuksessa kiinnostavampaa ja oleellisempaa, ottaen huomioon kuinka monien kansien välissä taistelu epäluotettavuuden lähteestä on jo tätä kirjoittaessa taisteltu. Jään kaipaamaan myös suurempaa huomion kiinnittymistä erilaisiin epäluotettaviin kertojapositioneihin kuin mitä nykyhetken teoria vaikuttaisi pystyvän tarjoamaan, sen kohdistaessa tulkinnalliset intressinsä lähinnä ”minä”-muotoisten kertojien välittämiin kertomuksiin.

Groteskin ytimessä on aina läsnä ratkaisemattomuus, jonka välityksellä se linkittyy epäluotettavuuden kysymyksiin. Kumpikaan viitekehys ei kuitenkaan saavuta mitään hegemonista asemaa suhteessa toiseen. Kertomuksen luotettavuuden kyseenalaistuminen voi itsessään olla (ja usein onkin) groteskin rakennetekijä, joka synnyttää vieraantumisen kokemusta, kauhua tai erilaisia koomisia vaikutelmia. Vastavuoroisesti lukija saattaa havaita ambivalentteja tekstejä tulkitessaan kohtaavansa ristiriitaisuuksia, jotka ovat liitettävissä osaksi tiedollisesti puutteellisen, valheellisen tai muuten rajoittuneen kerronnan kriteeristöä. Groteskin vastaanottoa korostava luonne olisi kenties näennäisesti helpoiten yhdistettävissä lukijalähtöiseen kertomusteoriaan, mutta kuten olen pyrkinyt osoittamaan, ovat retoriset painotukset vähintään yhtä suosiollisia metodologisia työkaluja fiktion tulkinnallisia raja-alueita samotessa. Kenties ainoaksi varmuudella todennettavaksi tekijäksi jättäytyy groteskin, epäluotettavan fiktion edestakainen liike, joka ikiliikkujan tavoin lähestyy lukijaansa ainoastaan kadotakseen taas kauemmas.

LÄHTEET

Kohdetekstit

AP = ELLIS, BRET EASTON 2006: *American Psycho* [1991]. Picador. Lontoo.
CO = BURGESS, ANTHONY 1999: *A Clockwork Orange* [1962]. Penguin Books. Lontoo.
DBM = CAVE, NICK 2010: *The Death of Bunny Munro* [2009]. Canongate Books. Edinburgh.

Tutkimus ja muut lähteet

ALANKO, OUTI & KORHONEN, KUISMA (toim.) 2000: *Subliimi, groteski, ironia*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52. SKS. Helsinki.

ARISTOTELES 1982: *Runousoppi* (Pentti Saarikoski, käänt.). Otava. Helsinki.

AUERBACH, ERICH 1992: *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kaunokirjallisuudessa* [1953] (Oili Suominen, käänt.). SKS. Helsinki.

BAHTIN, MIHAIL 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia* [1929] (Tapani Laine & Paula Nieminen, käänt.). Orient Express. Helsinki.

BAHTIN, MIHAIL 1995: *Francois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru* [1965] (Laine & Nieminen, käänt.). Kustannus Oy Taifuuni. Helsinki.

BAL, MIEKE 1981: "Notes on Narrative Embedding." *Poetics Today* 2, 41–59.

BOOTH, WAYNE C. 1983: *The Rhetoric of Fiction* [1961]. The University of Chicago Press. Chicago ja Lontoo.

BURKE, KENNETH 1969: *Rhetoric of Motives*. University of California Press. Berkeley.

CARROLL, NOËL 2003: "The Grotesque Today: Preliminary Notes Towards a Taxonomy", teoksessa *Modern Art and the Grotesque* (Frances S. Connelly, toim.). Cambridge University Press. Cambridge, 291–311.

CHATMAN, SEYMOUR 1986: *Story and Discourse* [1978]. Cornell University Press. Ithaca.

CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca.

CLARK, MICHAEL P. 2011: "Violence, Ethics and the Rhetoric of Decorum in *American Psycho*", [2010] teoksessa *Bret Easton Ellis. American Psycho. Glamorama. Lunar Park* (Naomi Mandel, toim.). Continuum Books. New York ja Lontoo, 19–35.

COHEN SHABOT, SARA 2006: "Grotesque Bodies: A Response to Disembodied

Cyborgs.” *Journal of Gender Studies* 15:3, 223–235.

COHN, DORRIT 2000: ”Discordant Narration.” *Style* 34:2, 307–316.

DAVIS, TODD F. & WOMACK, KENNETH 2002: ”Oh my brothers: Reading the Anti-Ethics of the Pseudo-Family in Anthony Burgess’s *A Clockwork Orange*.” *College Literature* 29:2, 16–36.

ELIAS, NORBERT 1982: *Power & Civility. The Civilizing Process: Volume II* [1939] (Edmund Jephcott, käänt.). Pantheon Books. New York.

ESSLIN, MARTIN 1985: *The Theatre of the Absurd* [1961]. Penguin Books. Virginia.

FLUDERNIK, MONIKA 2001: ”New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing.” *New Literary History* 32:3, 619–638.

FREUD, SIGMUND 1955: ”The Uncanny” [1919] teoksessa *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud* (James Strachey, käänt.) Hogarth Press. Lontoo, 297–324.

GENETTE, GÉRARD 1988: *Narrative Discourse Revisited* [1983] (Jane E. Lewin, käänt.). Cornell University Press. Ithaca.

GOMEL, ELANA 2011: ”The Soul of this Man is his Clothes” [2010], teoksessa *Bret Easton Ellis. American Psycho. Glamorama. Lunar Park* (Naomi Mandel, toim.). Continuum Books. New York ja Lontoo, 50–63.

HARAWAY, DONNA 1985: ”A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism.” *Socialist Review* 80, 65–107.

HARPHAM, GEOFFREY GALT 1982: *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton University Press. New Jersey.

HINCHLIFFE, ARNOLD P. 1981: *The Absurd* [1969]. Critical Idiom, 5. Methuen. Lontoo ja New York.

HORATIUS, 1992: *Ars Poetica. Runotaide* [n. 18 eKr.] Alkuteksti ja proosasuomennos, johdanto ja selityksiä (Teivas Oksala ja Erkki Palmén, toim.). Finn Lectura. Helsinki.

KAFKA, FRANZ 2001: ”Muodonmuutos” [1915], teoksessa *Kootut kertomukset* [1997] (Aarno Peromies, käänt.). Otava. Helsinki, 46–92.

KALLIONSIVU, MIKKO 2007: ”Ars Moriendi, musta surma ja makaaberin traditio”, teoksessa *Taide ja taudit* (Laura Karttunen, Juhani Niemi & Amos Palsternack, toim.). Tampereen yliopistopaino. Tampere, 180–223.

KALLIONSIVU, MIKKO 2013: *Saiturin kuolema. Kuoleman kulttuuripoetiikkaa angloamerikkalaisessa fiktiossa myöhäiskeskiajalta nykypäivään*. Tampereen yliopistopaino. Tampere.

- KAYSER, WOLFGANG 1983: *The Grotesque in Art and Literature* [1957] (Ulrich Weisstein, käänt.). Columbia University Press. New York.
- KIVISTÖ, SARI (toim.) 2007a: *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsingin yliopistopaino. Helsinki.
- KIVISTÖ SARI, 2007b: ”Satiiri kirjallisuuden lajina”, teoksessa *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan* (Sari Kivistö, toim.). Helsingin yliopistopaino. Helsinki, 9–26.
- KRISTEVA, JULIA 1982: *Powers of Horror. An Essay on Abjection* [1980] (Leon S. Roudiez, käänt.). Columbia University Press. New York.
- KUUSISTO, PEKKA 1991: *Metamorfoosifantasia: Metamorfoosiaihe fantasiakirjallisuudessa ja sen sovellutus Pentti Haanpään novellikokoelmassa Muodonmuutoksia*. Oulun yliopiston kirjallisuuden ja kulttuuriantropologian julkaisuja. Oulun yliopistopaino. Oulu.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 2000: ”Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa” [1999], teoksessa *Subliimi, groteski, ironia* (Alanko & Korhonen, toim.). Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52. SKS. Helsinki, 11–33.
- MADDEN, DEANNA 1992: ”Women in Dystopia: Misogyny in *Brave New World*, 1984, and *A Clockwork Orange*”, teoksessa *Misogyny in Literature: An Essay Collection* (Katherine Anne Ackley, toim.). Garland. New York, 289–313.
- MANDEL, NAOMI (toim.) 2011a: *Bret Easton Ellis. American Psycho. Glamorama. Lunar Park* [2010]. Continuum Books. New York ja Lontoo.
- MANDEL, NAOMI 2011b: ”Introduction: The Value and Values of Bret Easton Ellis”, teoksessa *Bret Easton Ellis. American Psycho. Glamorama. Lunar Park* [2010] (Naomi Mandel, toim.). Continuum Books. New York ja Lontoo, 1–14.
- McELROY, BERNARD 1989: *The Fictions of the Modern Grotesque*. St. Martin’s Press. New York.
- MEHTONEN, PÄIVI & LINKINEN, TOM 2007: ”Viihdyttäviä kertomuksia kielen ja mielen synneistä: keskiajan satiiri”, teoksessa *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan* (Kivistö, toim.). Helsingin yliopistopaino. Helsinki, 50–69.
- MIKKONEN, KAI 1997: *Writer’s Metamorphosis. Tropes of Literary Reflection and Revision*. Tampereen yliopistopaino. Tampere.
- MORRIS, PAM 2003: *Realism. The New Critical Idiom*. Routledge. Lontoo ja New York.
- MÄKELÄ, LEENA 2000: ”Groteskin ja subliimin vuoropuhelu Timo K. Mukan *Kyyhkyssä ja unikossa*” [1999], teoksessa *Subliimi, groteski, ironia* (Alanko & Korhonen, toim.). Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52. SKS. Helsinki, 52–74.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: ”The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction.” *Narrative* 12:2, 133–150.

- NÜNNING, ANSGAR 1999: "Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses", teoksessa *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext* (Walter Grünzweig ja Andreas Solbach, toim.). Narr. Tübingen, 53–73.
- OLSON, GRETA 2003: "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators." *Narrative* 11:1, 93–109.
- PERTTULA, IRMA 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. SKS. Helsinki.
- PERTTULA, IRMA 2011: "The Grotesque: Concepts and Characteristics", teoksessa *The Grotesque and the Unnatural* (Salmela & Toikkanen, toim.). Cambria Press. New York, 17–66.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press. Ithaca ja Lontoo.
- PHELAN, JAMES 2007: "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita." *Narrative*, 15:2, 222–238.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1999: *Kertomuksen poetiikka* [1983] (Auli Viikari, käänt.). SKS. Helsinki.
- ROBERTSON, DAVID 2011: "The Unnatural, Grotesque Body (Politic) in David Almond's *Fire-Eaters & Jackdaw Summer*", teoksessa *The Grotesque and the Unnatural* (Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen, toim.). Cambria Press. New York, 237–253.
- RUSSO, MARY 1995: *Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Routledge. New York.
- SALMELA, MARKKU & TOIKKANEN, JARKKO 2011a: "Reading the Grotesque through the Unnatural", teoksessa *The Grotesque and the Unnatural* (Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen, toim.). Cambria Press. New York, 1–16.
- SALMELA, MARKKU & TOIKKANEN, JARKKO (toim.) 2011b: *The Grotesque and the Unnatural*. Cambria Press. New York.
- STALLYBRASS, PETER & WHITE, ALLON 1986: *The Politics and Poetics of Transgression*. Cornell University Press. Ithaca.
- STINSON, JOHN J. 1991: *Anthony Burgess Revisited*. Twayne. Boston.
- SVENSSON, KRISTINA 2000: "Marie Darrieussecqin Truismes feministisenä muodonmuutuskertomuksena", teoksessa *Subliimi, groteski, ironia* (Outi Alanko ja Kuisma Korhonen, toim.). Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja. SKS. Helsinki, 76–91.
- TODOROV, TZVETAN 1973: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* [1970] (Richard Howard, käänt.). The Press of Case Western Reserve University. Cleveland

ja Lontoo.

TOIKKANEN, JARKKO 2013: *The Intermedial Experience of Horror: Suspended Failures*. Palgrave Macmillan. Houndmills.

THOMSON, PHILIP 1972: *The Grotesque*. The Critical Idiom, 24. Methuen. Lontoo.

WARWICK, ALEXANDRA 2011: "Unnatural Selection. Variation, Deviation and Excess at the Fin de Siècle" teoksessa *The Grotesque and the Unnatural* (Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen, toim.). Cambria Press. New York, 160–185.

WEISENBURGER, STEVEN 1995: *Fables of Subversion. Satire And The American Novel 1930–1980*. University of Georgia Press. Athens.

WIMSATT, WILLIAM K. JR. & BEARDSLEY, MONROE C 1954: "The Intentional Fallacy" teoksessa *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (William K. Jr. Wimsatt, toim.). Kentucky University Press. Kentucky, 3–20.